

ББК 85.31

К 35

КЕНИГСБЕРГ А.К. «Кольцо Нибелунга» Вагнера. Санкт-Петербург. 2004, 89 с.

Издание второе, исправленное и дополненное

© Кенигсберг А.К., 2004 г..

© Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2004 г.

I. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

«**К**ольцо Нибелунга» — выдающееся явление мирового музыкального искусства. Оно рождено вдохновенным трудом, огромным напряжением воли, длительными творческими исканиями. Вагнер отдал созданию этого произведения лучшие годы своей жизни, оно сопровождало композитора на протяжении почти всего зрелого творческого пути. Более четверти века (1848–1874) образы «Кольца» занимали воображение Вагнера, замысел его менялся, разрастался, обогащаясь все новыми идейными мотивами и сюжетными линиями.

«Кольцо Нибелунга» было задумано в пору творческого подъема, когда одна за другой рождались первые зрелые оперы Вагнера, возникали замыслы почти всех последующих произведений, разворачивалась его исполнительская и публицистическая деятельность. Только что завершены «Тангейзер» и «Лоэнгрин», набросаны (в первом варианте) задуманные одновременно с ними «Мейстерзингеры». Впереди — бурные общественные события, которым без раздумья, без оглядки отдался Вагнер, упорная борьба за существование, за признание своих художественных идеалов, за постановку опер... А закончена тетралогия на склоне лет, на вершине славы, когда все бури были уже позади. И если одной стороной «Кольцо» соприкасается с «Лоэнгрином», в середине прерывается созданием таких произведений, как «Тристан» и «Мейстерзингеры», то следующим после «Кольца» сочинением был уже «Парсифаль» — последнее творение Вагнера.

В канун революции 1848–1849 годов, в атмосфере большого подъема народно-освободительного движения, зародилась у Вагнера мысль о создании оперы на сюжет народных сказаний о Зигфриде. Объединив различные сюжетные мотивы, он изложил их в небольшой статье под названием «Миф о Нибелунгах, как источник драмы» (осень 1848 г.). Это — первый набросок либретто будущей тетралогии, сделанный в прозе, без разделения на акты, сцены и номера. На основе последней части этой литературной работы (изложенной наиболее подробно, с отдельными репликами персонажей) вскоре было написано либретто «большой героической оперы» в трех актах с прологом под названием «Смерть Зигфрида»¹; впоследствии она была переработана в «Гибель богов»

«Смерть Зигфрида» отличается ярко выраженным героическим и оптимистическим складом. Здесь отразилась предреволюционная атмосфера 40-х годов, нашли воплощение идеи и чувства, владевшие передовыми людьми Германии накануне революции: мечта о подвиге во имя спасения человечества, надежда на близкое освобождение угнетенного народа, ожидание наступления всемирного царства свободы, новой светлой жизни, устроенной на началах добра и справедливости.. В центре оперы находится яркая героическая личность — Зигфрид, возделенный, чаемый нами человек будущего», «социалист-искупитель, явившийся на землю, чтобы уничтожить власть капитала», по определению Вагнера. Такого освободителя ждал весь мир. Драма открывается напряженным ожиданием прихода героя — сценой норн в прологе, характеризующейся настороженным, но светлым колоритом: близится избавитель мира от зла и насилий. Героический характер Зигфрида особенно подчеркнут в эпизоде с водяными девами (первая сцена III акта). Он бросает им гордые слова о великой битве за судьбы мира, исхода которой не знает никто, — Зигфрид сам, своей свободной волей, своим презрением к смерти призван решить победу. И действительно, гибель Зигфрида не напрасна, его героизм спасает мир. Оперу венчает торжественное прославление свершенного героем подвига (финальный хор — народная слава Зигфриду). Це-

¹ «Миф о Нибелунгах, как источник драмы» и «Смерть Зигфрида» приведены в собрании литературных произведений Вагнера: R. Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Leipzig, Volks-Ausgabe. Bd. 2. S. 156–166, 167–228

ной своей жизни герой разрушил козни злых сил. Никогда больше золотое кольцо не ввергнет Нибелунгов в рабство, не запятнает Альбериха насильнической властью. Искуплена вина богов, и царство их будет вечным. В заключительной картине в пламени погребального костра высится фигура валькирии Брунгильды, несущей Зигфрида в чертоги освобожденных им богов, где он вечно будет пировать с бессмертными. Несмотря на трагические события и кровавую развязку, во всей драме словно разлит ясный, жизнеутверждающий свет: герой боролся и победил.

Вагнеру не удалось написать музыку на уже законченное либретто «Смерти Зигфрида» (созданное в краткие сроки — 12–28 ноября 1848 г.). Композитор сделал лишь несколько музыкальных набросков: песни норн, обращение Брунгильды к Зигфриду (февраль 1851 г.), сцены Брунгильды с проносящимися мимо скалы валькириями¹, траурного марша на смерть героя²

Вскоре сочинение музыки прервалось — замысел Вагнера стал меняться.

Историю этих изменений, историю создания тетралогии подробно излагает в письме к Листу от 20 ноября 1851 года и в «Обращении к друзьям»³. Вагнера настолько увлек образ Зигфрида, что он решил посвятить ему еще одну драму, противопоставив кровавой трагедии светлую, лучезарную комедию о юности героя (либретто «Юного Зигфрида» было написано в едином творческом порыве, за три недели — 3–24 июня 1851 г.). Но и этих двух частей Вагнеру показалось недостаточно: и здесь, как прежде, многое не совершалось перед глазами слушателей в непосредственном сценическом действии, а передавалось при помощи рассказов и бесед действующих лиц. Богатство ситуаций, возникающих в этих рассказах, дало возможность создать предысторию Зигфрида — показать судьбу родителей героя, Зигмунда и Зиглинды, и его невесты Брунгильды, по имени которой и названа данная часть тетралогии. Эти три драмы предваряются, по новому замыслу Вагнера, прологом под названием «Похищение золота Рейна»,

¹ Приведен в книге K.F. Glasenapp. Das Leben R. Wagners. Bd 2. Leipzig, 1910. S 516

² Приведен в книге H.S Chamberlain. R Wagner. München, 1911. S 418

³ См: Р. Вагнер. Дневники. Обращение к Друзьям. Изд. «Грядущий день», 1912. Т. 4. С. 71–78, 433–434.

рисующим первопричину всех трагических событий. Текст «Валькирии» писался на протяжении июня 1852 года, «Золото Рейна» (таково окончательное название пролога) закончено в начале ноября; в конце того же года завершено либретто всей тетралогии, что потребовало переработки остальных частей. В 1853 году либретто «Кольца Нибелунга» было издано в количестве 30 экземпляров для близких друзей. Через 10 лет появилась новая, исправленная публикация: в ней переделан финальный монолог Брунгильды¹ и изменен заголовок последней драмы — «Гибель (точнее — сумерки) богов» (соответственно изменилось название и предшествующей драмы).

Общая идейная направленность «Кольца Нибелунга» значительно отличается от «Смерти Зигфрида»². Ведущей темой «Смерти Зигфрида» была тема героических деяний, борьбы за осуществление высоких человеческих идеалов, — борьбы, увенчивающейся победой. Второй ракурс драмы только намечался: рядом с прославлением прекрасного будущего (тема Зигфрида) сосуществует обличение пороков современного капиталистического общества (тема золота). От соотношения этих двух тем и зависит в конечном итоге идейная направленность произведения. При преобладании «темы будущего» оно приобретает героическое и оптимистическое звучание — так было в вариантах 1848 года. При преобладании «темы настоящего» мрачный колорит стучается, враждебные силы начинают господствовать — так происходит в тетралогии. Акценты сместились: герои, полные великих стремлений, оказались бессильными перед лицом жестокого реального мира, а их подвиги — бесцельными. Разгром революции обострил критическую струю в замысле композитора, но, вместе с тем, подорвал его веру в грядущую победу, в скорое наступление царства свободы.

По существу, работа по расширению первоначального замысла велась Вагнером в двух прямо противоположных направлениях. С одной стороны, усиливается значение темы героических деяний,

¹ Однако музыкального воплощения не получил ни тот, ни другой варианты финала в книге: R. Wagner. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 6. S 254–256.

² Образное, поэтическое изложение содержания «Кольца Нибелунга» дано в лекции И.И. Соллертинского *Музыкально-исторические этюды*. Л., 1956. С. 188–195.

жажды подвига — благодаря включению новых образов (Зигмунд, Брунгильда-валькирия), как бы дополняющих образ Зигфрида. С другой стороны — возникает тема гибели богов, разочарования в жизненной борьбе, — носителем этой темы является Вотан (отсутствовавший в «Смерти Зигфрида»). Драма раздваивается, приобретает два ведущих — и противоположных — тематических стержня. Один главный герой — Зигфрид — утверждает величайшую активность, стремление к подвигу, другой — Вотан — прославляет сознательную пассивность, отрицание воли к жизни. Причем образ Вотана не только занимает одно из центральных мест в тетралогии, но и словно отбрасывает мрачную тень на лучезарную фигуру Зигфрида. Так усиливаются и растут идейные противоречия вагнеровского произведения.

Вагнер определил жанр тетралогии как «торжественное сценическое представление» (*Bühnenfestspiel*). Это определение казалось ему наиболее подходящим. Название «опера», начиная с 50-х годов, вызвало у Вагнера резко отрицательное отношение — он связывал его с итальянской рутинной и трафаретной оперой. Не удовлетворяло композитора и столь часто применяющееся к его сочинениям название «музыкальная драма» (*Musikdrama*): смысл этого словосочетания, по мнению Вагнера, сводится к тем же принципам старой итальянской оперы, где драматический замысел играет подчиненную роль, это «драма для музыки» (*drama per musica*)¹.

Музыку «Кольца Нибелунга» Вагнер начал писать в сентябре 1853 года, после длительного, пятилетнего перерыва (в конце марта 1848 г. завершена партитура «Лоэнгрина»). Эти годы были насыщены большими событиями в жизни композитора и его родины: Дрезденское восстание, в котором Вагнер принял непосредственное участие, разгром революции и заточение близких друзей в тюрьму,

¹ Вагнер посвятил этому вопросу специальную статью: *Über die Benennung "Musikdrama"*: R. Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 9. S. 302–308. Он вообще давал самые различные подзаголовки своим зрелым произведениям, но ни разу не назвал их «музыкальными драмами»: «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин» — «романтические оперы», «Тристан» — "*Handlung*" (что можно перевести как «сценическое действие»), «Парсифаль» — «торжественная мистерия (*Bühnenweihfestspiel*), а «Мейстерзингеры» совсем не имеют подзаголовка.

бегство за пределы Германии под угрозой смертной казни — без денег, с фальшивыми документами, затем — жизнь в нужде. Прежде чем приняться за воплощение своего гигантского замысла, который занял у него почти все последующие годы, Вагнер стремился подвести итог пройденному пути, обобщить искания в области обновления оперы и теоретически обосновать новые грандиозные задачи, стоящие перед ним. Так появились большие теоретические работы: «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851), «Обращение к друзьям» (1851).

Музыка тетралогии писалась с длительными перерывами, Вагнера постоянно мучила мысль о невозможности осуществить свой замысел на сцене, в его письмах нередко звучат безнадежность и отчаяние¹. Над «Золотом Рейна» композитор работал с ноября 1853 по май 1854 года (оркестровое вступление было набросано еще в сентябре 1853 г.). Закончив пролог, он тотчас же принялся за «Валькирию» (июнь 1854 – март 1856 г.), а через полгода после ее завершения — за «Зигфрида» (сентябрь 1856 г.). Спустя почти год, написав полтора акта оперы, Вагнер надолго прерывает работу над тетралогией. Он создает «Тристана» и «Мейстерзингеров» и лишь после этого вновь возвращается к «Зигфриду». Но теперь, когда обстоятельства его жизни круто изменились, он избавился от одиночества, нужды и лишений, — композитор творит медленно, с трудом. III акт «Зигфрида» начат осенью 1868 года, вся опера завершена в феврале 1871 года; параллельно идет сочинение «Гибели богов» (октябрь 1869 – ноябрь 1874 г.). Партитура тетралогии была закончена через 21 год после начала работы над музыкой, а в целом создание «Кольца Нибелунга» заняло у Вагнера более четверти века — почти половину его творческой жизни.

Столь же длительной и напряженной была борьба Вагнера за сценическое осуществление тетралогии. Композитор мечтал об особом здании для торжественных представлений (Fest-Theater), построенном на средства всей нации, где слушателем бесплатных спектаклей будет сам народ, — в противоположность ненавистному Вагнеру придворному театру, который он предлагал сжечь вместе со всей продажной буржуазной цивилизацией. В этом новом театре, после всемирной революции человечества (Menschheitsrevo-

¹ См.: Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т 4. С. 89–93, 128–130, 191 и др.

lution), и будет исполнено «Кольцо Нибелунга». В предисловии к изданию либретто тетралогии, написанном в 1862 году¹, Вагнер подробно развивает план строительства временного, возможно более простого, даже деревянного здания. Оно должно быть построено в небольшом городке, где легче преодолеть привычную театральную рутину и исполнителей и публики. Сюда, в первые весенние месяцы, со всех концов Германии будут съезжаться лучшие певцы. Представления состоятся летом, и слушатели, также приехавшие из разных городов страны, придут в театр не усталые от работы, с душой, полной повседневных забот, а свободные, с непосредственным и свежим художественным восприятием — и в сумерках их поразит таинственный звук невидимого оркестра...

Но для постройки такого театра нужны средства — и Вагнер, разуверившись в победе революции, возлагает теперь все свои надежды на знатного мецената — князя-покровителя. Такой князь появился (в 1864 г.) — это был молодой король Людвиг Баварский, страстный поклонник музыки Вагнера. Он предоставил в распоряжение композитора свой театр в Мюнхене и после постановок «Тристана» и «Мейстерзингеров» предложил исполнить завершённые части тетралогии. Так, спустя 15 лет после окончания, Вагнер, наконец, получил возможность услышать «Золото Рейна» и «Валькирию». Однако композитор резко воспротивился этой постановке: он готов был ждать ещё столько же, если понадобится, но не поступиться своими художественными убеждениями — тетралогия представляет единое целое и должна исполняться целиком. Оперы были все же поставлены против воли Вагнера (22 сентября 1869 г. — «Золото Рейна», 26 апреля 1870 г. — «Валькирия») — композитор на премьерах не присутствовал.

Он развернул энергичную борьбу за осуществление своей давней мечты — постройки специального театра, обращался за помощью к правительству, любителям музыки, банкирам, совершал гастрольные поездки. Было организовано общество для постановки тетралогии (Patronatverein), собраны необходимые средства, и 22 мая 1872 года, в день рождения Вагнера, в небольшом баварском городке Байройте заложен театр, предназна-

¹ R. Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 6. S. 257–281.

ченный для исполнения «Кольца Нибелунга». Однако открытие его, из-за нехватки денег, задержалось еще на четыре года. Наконец, летом 1875 года начались репетиции (они продолжались два месяца и были повторены следующим летом), проходившие под непосредственным руководством Вагнера. Дирижером был его друг Ганс Рихтер, а постановщиком — сам композитор. Он подобрал артистов из различных городов, прошел с ними все партии. 62-летний Вагнер показывал певцу, исполнявшему роль Альбериха, как он должен прыгать по скалам, похищая клад, а рабочим сцены — как следует изображать подводное царство русалок и т. п.

Премьера «Кольца Нибелунга» состоялась 13—17 августа 1876 года и вылилась в большое художественное событие. На открытие Байройтского театра съезжались из всех стран; из России, в качестве специальных корреспондентов газет, прибыли Чайковский («Русские ведомости») и Кюи («Санкт-Петербургские ведомости»). Представления имели сенсационный успех. Все поражало зрителей: устройство театра — без лож, с невидимым оркестром, скрытым под сценой, с затемненным залом во время исполнения¹. При смене картин занавес не опускался — перестановку декораций скрывали от глаз зрителей струи пара; конец чрезвычайно продолжительных антрактов возвещали фанфары, построенные на темах тетралогии и т. д. Несмотря на успех, фестиваль закончился с большим финансовым дефицитом. При жизни Вагнера представления в Байройте состоялись всего два раза (в 1882 г. был поставлен «Парсифаль»).

В Байройтском театре воплотилась многолетняя мечта Вагнера. Но как изменилась она за эти годы! Вместо общенародного и общедоступного театра, столь отличного от придворного, был создан театр для еще более узкого, замкнутого круга избранных, великосветских снобов, высокопоставленных туристов. Посещение Байройта было для них модным времяпрепровождением — вроде поездки на воды, на заграничные курорты, куда съезжался «весь свет». Слушателем вагнеровских опер оказался не «народ», о котором композитор мечтал когда-то, а «публика», против которой он столь язвительно выступал. Богатые акционеры «Вагнеровского общества» придавали свой смысл идео-

¹ В XIX веке театральные залы не затемнялись.

логической пропаганде творчества Вагнера. Так художник, яростно боровшийся с разлагающим влиянием буржуазного общества, денежного интереса на искусство, сам оказался во власти золота.

После смерти Вагнера руководство Байройтским театром перешло к его вдове. С 1950 года руководителями и режиссерами постановок стали Виланд и Вольфганг — внуки композитора. В 1952 году были возобновлены регулярные фестивали, а в 1976 году Байройтский театр отметил свое 100-летие.

В России «Кольцо Нибелунга» было впервые показано в 1889 году немецкой труппой — пражской антрепризой А. Неймана, специально созданной для пропаганды вагнеровских произведений. Исполнение частей тетралогии русской труппой относится уже к началу XX века. В Мариинском театре в Петербурге (где существовал специальный вагнеровский абонемент) в 1900 году была поставлена «Валькирия», в 1902 году — «Зигфрид», в следующем — «Гибель богов», в 1905 году — «Золото Рейна» и, наконец, в 1907—1908 годах — весь цикл в целом¹. Русская опера славилась своим исполнением вагнеровских произведений, и в частности «Кольца Нибелунга». Среди исполнителей особенно выделялся И. В. Ершов — создатель героических ролей в вагнеровском репертуаре, непревзойденный Зигфрид и Зигмунд тетралогии.

На советских сценах «Кольцо Нибелунга» полностью поставлено не было. Ленинградский театр оперы и балета (бывший Мариинский) неоднократно возобновлял отдельные части тетралогии («Валькирия» — 1918, «Зигфрид» — 1923, «Гибель богов» — 1931), а к 50-летию со дня смерти Вагнера заново поставил «Золото Рейна». Однако осуществить задуманное целостное сценическое воплощение всего цикла тогда не удалось. В Большом театре Союза ССР в Москве в 1940 году состоялась постановка «Валькирии».

Весь цикл был осуществлен лишь в 2003 году в Санкт-Петербургском Мариинском театре под руководством дирижера В.А. Гергиева

¹ В Москве части «Кольца», за исключением «Зигфрида», были поставлены значительно позже: «Зигфрид» — 1894, «Валькирия» — 1902, «Гибель богов» — 1911, «Золото Рейна» — 1912. Постановка же тетралогии в целом вообще не была осуществлена.

II. ОСНОВНЫЕ ОБРАЗЫ И ИХ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

В основе либретто тетралогии лежит древнегерманский эпос — сказание о Нибелунгах. Обращение Вагнера к народным сказаниям и легендам, и в частности к циклу о Нибелунгах, не было единичным, исключительным явлением. В XIX веке в Германии, в связи с усилением освободительной борьбы, увеличивается интерес к национальному прошлому, к легендарным и мифологическим сюжетам. Появляется огромное количество различных обработок сказания о Нибелунгах — в драматической, лирико- поэтической или эпической форме, не говоря уже о многочисленных критических исследованиях.

В разгар борьбы против Наполеона были написаны трилогия Ламотт-Фуке «Герой Севера» (1808—1810), стихотворение Уланда «Меч Зигфрида» (1812), несколько позже трилогия Рудольфа Херманна «Нибелунги» (1819). Стихотворение Уланда, повествующее о том, как юный Зигфрид сковал в лесной кузнице свой непобедимый меч, было положено на музыку и стало народной песней. Оно включалось во все песенники, исполнялось в школах; напевом для него послужила созданная в то же время народная мелодия «Стояла липа в глубокой долине».

Первым сценическим воплощением сказания о Нибелунгах явилась трагедия Раупаха «Клад Нибелунгов» (1834), а наиболее яркой драматической обработкой — трилогия Ф. Геббеля «Нибелунги» (1860). Необходимо упомянуть также драму Людвиг

Этмюллера «Сигуфрид» (1870): с ее автором, большим знатоком германской старины, профессором в Цюрихе, Вагнер встречался и беседовал во время работы над «Кольцом Нибелунга».

Особое, символическое значение приобрел образ Зигфрида перед революцией 1848 года. Так, Гейне в стихотворении «Германия», написанном летом 1840 года, сравнивает свою родину с юным Зигфридом, «о котором мы поем и слагаем сказания»; подобно этому богатырю, вырывавшему с корнем дерева, разрубившему мечом наковальню, убившему отвратительного дракона, Германия, набравшись сил, поразит всех врагов и завоюет победу:

Да! Будет день: как Зигфрид, ты
Убьешь ненавистную гидру...
Убьешь и ее сокровище всё
Захватишь ты в наследство.
Хейза! Как будет на солнце тогда
Сиять золотой венец твой!

Музыкальная критика того времени также призывала композиторов создавать оперы на героические сюжеты, черпая их из национальной истории или сказаний. Среди наиболее подходящих сюжетов нередко называлось сказание о Нибелунгах¹. Ответом на этот призыв явилась опера Г. Дорна, учителя Шумана, на текст Э. Гербера «Нибелунги» (1852 – 1854), проникнутая отзвуками настроений периода революции. Композитор хотел здесь воспеть силу и доблесть немецкого народа, прославить его любовь и верность родине. Некоторые номера приобрели большую популярность и звучали повсеместно: таков хор бургундов из IV акта, получивший название «Рейнской песни», или песня Фолькера из II акта, в которой использована музыка «Немецкого народного гимна», написанного Дорном в 1848 году. В целом же опера, по отзывам исследователей, является лишь слабой попыткой приближения к эпосу. Образ Зигфрида не удался ни либреттисту, ни композитору, музыка чрезвычайно разностильна.

¹ См., например, статью Л. Отто «Нибелунги как опера» и набросок либретто трех сцен I акта в шумановской «Neue Zeitschrift für Musik», 1845, № 13, 33, 43, 44, 46. Одно время этот сюжет привлекал внимание Шумана.

Откликом на запросы современности явилось и вагнеровское «Кольцо Нибелунга». Оно возникло в русле национальной культуры, будучи порождено определенными историческими тенденциями. Его тема была актуальной, а образы — близкими и знакомыми самым широким кругам.

Корни сказания о Нибелунгах уходят в глубокую древность германских племен. В нем сохранились воспоминания о больших событиях, переломных моментах истории — переселении народов, нашествии Аттилы; все это переплелось с мифологическими мотивами, первобытными воззрениями на природу. С расселением германцев на севере, со сменой эпох, общественных укладов и обычаев сказание видоизменялось, обогащалось новыми чертами. Северные, скандинавские и южные, немецкие варианты все больше расходились друг от друга.

Один из наиболее древних вариантов северной версии запечатлен в Старшей Эдде — сборнике мифологических и героических песен, записанных в XII–XIII веках, но созданных значительно ранее (примерно в IX–XI вв.). Песни первой части Эдды повествуют о богах древних германцев, об устройстве мира, его возникновении и гибели. Во второй части поется о подвигах различных героев¹. Большая часть героических песен Эдды посвящена истории Сигурда (Зигфрида); однако они не составляют единого цикла с последовательным изложением событий.

На основе героических песен Старшей Эдды возник наиболее полный и связный северный вариант сказания — Сага о Вёльсунгах (около середины XIII в.)². Это пространный прозаический пересказ-свод песен о Сигурде и его братьях, а также о предках этих героев, старых Вёльсунгах — по песням, не вошедшим в Эдду, либо утерянным.

Наиболее полным немецким вариантом сказания о Нибелунгах является Песнь о Нибелунгах, созданная в Австрии между 1200 и 1205 годами. В ее основе лежат две франкские песни

¹ Превосходный перевод на русский язык первой части Эдды с сохранением поэтических особенностей подлинника и обширными комментариями принадлежит С. Свириденко. Изд. Сабашниковых, М., 1917. Полный перевод — в серии «Литературные памятники». М., 1963.

² Русский перевод с подробными комментариями Б. Ярхо. Academia. М.–Л., 1934.

V—VI веков, прошедшие многовековой путь развития и образовавшие две части Песни о Нибелунгах: 19 глав (эпизодов, песен, приключений — *Aventiuren*) в первой повествуют о браке бургундской принцессы Кримгильды с Зигфридом, 20 глав во второй — о браке Кримгильды с королем гуннов Этцелем¹. Именно Кримгильда, а не Зигфрид, выступает главной героиней Песни: с экспозиции ее образа начинается повествование, смерть Кримгильды завершает произведение. Зигфрид же не играет в Песне ведущей роли.

Песнь о Нибелунгах, совпадая сюжетно в целом с северными вариантами сказания, резко отлична от них по обстановке действия, а отсюда — и по характерам героев: ибо в этих произведениях обстоятельства и характеры действующих лиц теснейшим образом связаны, взаимообусловлены. Если в *Саге о Вёльсунгах* христианский элемент полностью отсутствует, а современные рыцарские обычаи и связанные с ними словесные выражения резко выделяются из общей ткани повествования, то Песнь рисует типичную картину средневекового рыцарского быта². В такой обстановке образ Зигфрида — смелого рыцаря, с его куртуазной «любовью издалека», первого на всех турнирах, охотах и битвах — чрезвычайно характерен. История юности героя, его борьба с драконом, завоевание клада становятся известными лишь из рассказа Хагена: об этом говорится как о чем-то давно прошедшем и полужендарном. О проклятье кольца, которое в *Эдде* в конечном итоге губит всех действующих лиц, — здесь нет и речи. Языческие мотивы, имеющие такое большое значение в северных вариантах сказания, где действуют боги, карлики, драконы и другие оборотни, в Песне почти не сохранились, мифологические фигуры карликов и великанов превратились в обычных персонажей рыцарских романов.

Вполне реальной стала фигура Брунгильды. Это строптивая и высокомерная королева Исландии, побеждавшая в состязаниях

¹ Русский перевод в серии «Литературные памятники». Л., 1972.

² Особенно ясно различие исторических укладов сказывается в заключительной катастрофе. В *Саге* она вызвана местью за убийство братьев (кровнородственные связи), в Песне — местью братьям за убийство мужа.

всех сватавшихся к ней рыцарей, но побежденная Зигфридом, который взял ее в жены Гунтеру. Зигфрид же укротил ее на брачном ложе. Песне ничего не известно о Брунгильде-валькирии, ее чудесном сне, вещем знании рун — она лишь обладает необычайной силой. Все симпатии автора на стороне нежной Кримгильды, а не злобной Брунгильды, играющей роль темной, разрушительной силы, губящей счастье светлых героев — Кримгильды и Зигфрида. Однажды между королевами вспыхнул спор о том, кому первой войти в собор — чей муж более славен. Брунгильда узнала, что она дважды была побеждена Зигфридом, и оскорбленная в своем тщеславии, униженная перед всеми Кримгильдой, решила отомстить. На помощь Брунгильде приходит Хаген — верный вассал бургундских королей. Он задумывает хитроумный план мести, выведывает у Кримгильды уязвимое место Зигфрида и убивает его, с согласия Гунтера, во время охоты.

Образ Хагена также чрезвычайно типичен для обрисованной в Песне среды. Это — олицетворение феодальной верности, преданный вассал, готовый ради чести своей госпожи на любое преступление.

Сказание о Нибелунгах получило своеобразное преломление в немецкой «народной книге» о неуязвимом (роговом) Зигфриде, повествующей о юности героя¹. К «народной книге» близки многочисленные сказки, не сохранившие имени героя, но запечатлевшие черты его характера, а также некоторые обстоятельства его жизни. Такова, например, сказка братьев Гримм «О человеке, который отправился учиться страху» (аналогичная норвежская сказка есть у Асбьёрнсона). Сходные мотивы звучат в сказке тех же авторов «Королевич, который ничего не боялся».

¹ Эта «народная книга» (ее старейшее дошедшее до нас печатное издание помечено 1726 г.) возникла на основе одноименной песни, относящейся, вероятно, к XVI в. Последняя, в свою очередь, является частью эпоса о молодом Зигфриде, объединившего в XIII в. разрозненные песни. Энгельс, вообще интересовавшийся этим героем, посвятил ему статьи «Немецкие народные книги» (1839), «Родина Зигфрида» (1840) и трагикомедию «Неуязвимый Зигфрид» (фрагменты, 1839). См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 1. Т. 2.

Отдельные мотивы и детали как этих, так и других народных сказок использованы Вагнером в либретто тетралогии.

Он знакомился с различными научными исследованиями по германской мифологии, по сказанию о Нибелунгах (большое впечатление произвели на него «Немецкая мифология» братьев Гримм и Сага о Вёльсунгах), изучал пословицы и поговорки, чтобы глубже проникнуть в народную психологию¹. Вагнер даже применил в тексте «Кольца» особый прием стихосложения — аллитерацию, типичную для песен Эдды².

Основой либретто тетралогии явилась северная версия с ее сказочными, эпическими героями, в которых Вагнер видел наиболее цельное и яркое воплощение народного характера. Широко и последовательно использована Сага о Вёльсунгах; ее мифологические мотивы дополнены и развиты за счет первой части Эдды, привлекавшей композитора острым ощущением жизненного неустройства, трагического крушения старого мира.

Песнь о Нибелунгах оказалась в тетралогии почти не использованной. Вагнера не интересовала основная идея этого источника — конкретно-историческое осуждение феодальных распри. Самое имя Нибелунгов в Песне и «Кольце» трактовано по-разному. В Песне так названы вначале подвластные Зигфриду карлики — по имени их князя, старого Нибе-лунта, клад которого Зигфрид делил для его сыновей. Затем это наименование переносится на наследников сокровища — бургундов (Гунтера и других родичей Кримгильды); именно таково его основное значение: Песнь о Нибелунгах, или Горе Нибелунгов — то есть бургундов. У Вагнера же имя Нибелунгов не имеет никакого отношения ни к дружине Зигфрида, ни к Гунтеру и его роду: оно принадлежит только карликам, темным силам, противостоящим богам и лучезарному герою. Из Песни Вагнером взяты отдельные подробности³, а также имена героев, употребленные (как и

¹ См.: Р. Вагнер. Моя жизнь. Мемуары. Изд. «Грядущий день», 1911 – 1912. Т. 2. С. 46 – 47, 116 – 131.

² Об аллитерации см. подробно в предисловии С. Свириденко к упомянутому переводу мифологических песен Эдды

³ См., например, эпизод во второй части — две вещи морские жены, купавшиеся в Дунае, предсказывают гибель бургундам, отправляющимся в Этцельнбург. Разговор их с Хагеном, который не верит

имена богов) в их южной, немецкой форме: Зигфрид (а не Сигурд), Хаген (а не Хогни), Гунтер (а не Гуннар). Чрезвычайно показательно для той незначительной роли, которую сыграла среди источников «Кольца» Песнь о Нибелунгах, что Вагнер не использовал даже имени ее главной героини — Кримгильды, сохранив за аналогичной фигурой своего либретто немецкую форму северного имени — Гутруна (от Гудрун)¹.

* * *

В тетралогии Вагнера 33 действующих лица. Это — боги, обитающие в заоблачных высях, люди, живущие на земле, фантастические существа, населяющие земные недра, — их жилища под землей, в пещерах, в глубинах рек и т. д.

Боги, согласно германской мифологии, живут в Валгалле, сказочном дворце, который соединен с землей многоцветным мостом-радугой. Валгалла означает «чертог павших в бою»: сюда приносят валькирии павших в бою славных воинов, здесь они пируют вместе с богами и бьются под водительством верховного бога с врагами. Умершие от болезней, старости, убитые изменнически попадают в подземное царство мертвых, к великанше Хэль, что считалось позором и несчастьем для храброго воина.

Во главе богов стоит Вотан. Образ Вотана создан Вагнером из отдельных черт, рисующих верховного бога северной мифологии — Одина в различных песнях Эдды. Один Эдды — очень человеческий образ, наделенный многими слабостями и пороками; так, часто говорится о его супружеских изменах и раздорах с женой. Вагнер

зловещему предсказанию, напоминает сцену Зигфрида с дочерьми Рейна в III акте «Гибели богов». Знаменитую сцену ссоры королей у собора Вагнер использовал еще раньше — в финале II акта «Лоэнгрина».

¹ Другие имена, общие для северных и южных вариантов, взяты Вагнером в немецком произношении: Зигмунд (на севере — Сигмунд), Брунгильда (на севере — Брингильда). Последнее имя, впрочем, по-разному пишется по-русски, ибо передача его неточна (сев. Brynhildr, нем. Brünnhilde) — нередко и вагнеровскую героиню называют Брингильдой или Брюнгильдой. Мы будем придерживаться наиболее распространенной транскрипции.

подчеркивает эти бытовые черты в своем Вотане, причем именно таким он предстает при первом появлении на сцене.

Важная сторона характера вагнеровского Вотана — стремление познать тайны мира — также встречается во многих песнях Эдды. Упоминается о том, что Один отдал свой глаз за глоток воды из источника мудрости (поэтому он изображается одноглазым), рассказывается о страданиях, какие он претерпел, стремясь постичь смысл рун. Нередко Один странствует по свету под видом старика в широкополой шляпе и неузнанный, назвавшись Путником, будит спящих в курганах пророчиц, чтобы узнать от них о судьбах мира, состязается в мудрости с великанами. В уста Одина нередко вкладываются поучения, наставления. Эти подробности взяты Вагнером для создания образа Путника; сцена Вотана с Эрдой во многом использует Песнь о Путнике Эдды.

В ряде случаев Вагнер усиливает трагические черты в судьбе Вотана, давая иное обоснование поступкам и чувствам литературного героя. Так, в Эдде и сагах рассказывается, что нередко верховный бог, по велению норн, дарил победу в бою слабейшему или даже трусу. У Вагнера Вотан, запутавшись в противоречиях, подавленный сознанием собственной слепоты и связанности, вынужден произнести смертный приговор Зигмунду — своему сыну, в котором он видел избавителя богов от проклятья. В Эдде Один иногда показан погруженным в глубокое раздумье: он скорбит о гибели своего сына, бога солнца Бальдра. На основе этих кратких упоминаний об отцовских чувствах Одина Вагнер построил развернутую финальную сцену «Валькирии» — прощание с Брунгильдой.

В то же время, воссоздавая и углубляя эпический образ, Вагнер стремился сделать его не только близким и понятным своим современникам, но и прямо придать ему черты современного немца. В отличие от Одина, Вотан в «Кольце Нибелунга» не активный, полный неукротимой энергии и бесстрашия подлинный герой, а нерешительный, разъедаемый рефлексией, страдающий человек, склонный к философствованию, а не к действию, подавленный тем злом и несправедливостью, которые он наблюдает вокруг себя. Подобные образы нередки в после-лоэнгриновском творчестве Вагнера — Вотан близок к королю Марку, Амфортасу, отчасти Гансу Заксу, — и это не случайно: «Вотан до мельчайших деталей похож на нас, — писал Вагнер

своему другу. — Он — свод всей интеллигентности нашего времени... Такая именно фигура, — ты должен это признать, — представляет для нас глубочайший интерес»¹.

Здесь наиболее ясно проступает противоречивость свойственного Вагнеру метода трактовки легендарных сюжетов и образов. Композитор, справедливо считая, что в народных сказаниях можно найти волнующие, перекликающиеся с современностью сюжеты, в то же время наделяет эпических героев чувствами и мыслями современных людей. Нередко при этом он модернизирует миф, и подобный субъективизм совершенно изменяет цельные эпические образы. Наиболее часто так происходит с образом Вотана — «современная» сторона в нем преобладает.

Эта современность образа Вотана особенно усиливается благодаря тесной, хотя и произвольной связи с философией Шопенгауэра. Раскрывая идейный смысл тетралогии, Вагнер неоднократно подчеркивал сознательное и разумное стремление своих героев — и прежде всего Вотана — к смерти, возводя жажду смерти во всеобщий закон². В этом проявилось то совпадение с идеями Шопенгауэра, которое так поразило Вагнера, когда он в 1854 году прочел «Мир как воля и представление» (это произошло уже после завершения и издания текста тетралогии). Не случайно только после знакомства с шопенгауэровской философией Вагнер, по собственным словам, понял своего Вотана³, что облегчило композитору создание музыкального образа героя (работа над музыкой «Валькирии» совпала с чтением книги Шопенгауэра).

Стремление Вотана к смерти дополняется темой гибели богов, также взятой Вагнером из первой части Эдды. Сказания о гибели мира встречаются в религиозных верованиях многих народов. У древних германцев они приобретают своеобразный характер гибели, заката богов. Эта тема пронизывает почти все мифологические песни Эдды. Суровый приговор, вынесенный народом своим богам, твердое убеждение в конечной гибели мира, переполненного преступлениями, неизменно ощущаются в первой

¹ Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 181.

² Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 179, 180, 183.

³ Р. Вагнер. Моя жизнь. Т. 3. С. 64—66

части Эдды, придавая ей величественный и трагический колорит. Боги не только бессильны предотвратить несчастья и преступления людей, но и сами виновны в преступлениях; поэтому они осуждены на гибель вместе с созданным ими миром.

Однако этот мифологический мотив Вагнер трактует по-своему. Он непосредственно связывает гибель богов со смертью Зигфрида: это кара, постигшая богов, которые допустили убийство славнейшего из героев. По Эдде, конец мира последует вскоре за убийством бога солнца Бальдра. Страшные чудовища вырвутся на волю, Один во главе богов и героев, принесенных валькириями в Валгаллу, выступит против великанов, и в этой последней битве погибнут и боги, и их враги. Убийство же Сигурда не имеет никакого отношения к судьбам мира: хотя оно и вызывает кровавую катастрофу, однако не тотчас же и не во всемирном масштабе.

Связав гибель богов с убийством Зигфрида, Вагнер сместил смысловые акценты. При чтении Эдды не возникает ощущения безысходности, так как в описании гибели богов подчеркнуто, прежде всего, торжество высшей справедливости, а не скорбь о кончине мира. Эта положительная тенденция усиливается показом героической доблести: боги не сдаются без борьбы, они до конца остаются героями, — зная неизбежность гибели, они все же активно борются и гибнут в битве, поразив множество врагов. У Вагнера же боги пассивно наблюдают за происходящим, молча ожидают своей участи и погибают без сопротивления, подавленные сознанием моральной вины. Композитор спустил краски, по сравнению с литературным первоисточником, — хотя в Эдде, в отличие от «Кольца Нибелунга», гибнет весь мир (последняя картина возрожденного мира в Прорицании прорицательницы является позднейшим, вероятно, христианским добавлением). В тетралогии акцент сделан на самой катастрофе и господствует не идея торжества справедливости, а чувство безнадежности и беспомощности перед лицом грандиозных событий. Из всех богов сложный и противоречивый образ Вотана выписан в тетралогии наиболее детально. Другие обитатели Валгаллы не имеют в «Кольце Нибелунга» такого значения, и для их создания Вагнер не использовал тех подробностей, которые содержатся в литературных источниках. В характере каждого из них преобладает одна ведущая черта.

Фрика (скандинавская Фригг) — главное женское божество древних германцев, покровительница брака, домашнего очага, хозяйства — у Вагнера становится олицетворением долга, семейных уз, сковывающих волю Вотана, препятствующих осуществлению его величественных планов. Женственная, горячо любящая и так же страстно ревнующая, ограниченная узким кругом чувств, Фрика не в силах постичь высоких устремлений своего супруга (она вызывает невольные ассоциации с Минной Планер, на которой молодой Вагнер когда-то столь опрометчиво женился).

Другие боги, выступающие в тетралогии: богиня юности Фрейя, бог летнего тепла и света Фро, бог грома Доннер, бог огня Логе — являются в основном олицетворением различных сил природы — то ласковой и приветливой, то бурной и грозной. Богиня судьбы Эрда (ее имя созвучно немецкому слову «земля») и ее вещие дочери — неумолимые норны — воплощают вечную мудрость природы, бесстрастно взирающей на людские радости и страдания. Силы природы воплощены в тетралогии и в различных фантастических существах. Таковы русалки — три дочери Рейна. У Вагнера они наделены образными именами: Вельгунда (волна), Воглинда (спокойная зыбь), Флосхильда (Хильда струящаяся). Русалки — любимые персонажи немецких народных сказок (как, впрочем, и других народов). Там они характеризуются обычно как существа шаловливые, смеющиеся, внешне привлекательные, но внутренне холодные, нередко заманивающие людей своей красотой и пением в глубину вод (сказки о Лорелее, Мелузине, Ундине и др.). Образы русалок получили воплощение и в немецкой романтической музыке («Ундина» Гофмана, «Прекрасная Мелузина» Мендельсона, отчасти «Оберон» Вебера).

Вагнер называет своих русалок дочерьми Рейна. «Отец Рейн» занимает большое место в немецком фольклоре, с ним связано множество легенд и преданий. Это — символ родины, народа, родной земли. Рейн — граница мира, граница жизни, что нашло свое отражение в многочисленных поговорках: «Zum Rhein gehen» — умереть, «Anno eins, wo der Rhein gebrannt hat» — в незапамятные времена и др. Образ Рейна незримо присутствует во всей тетралогии: в глубинах Рейна покоится золотой клад, над его берегами высится Валгалла, в расщелинах рейнских скал живут Нибелунги. На Рейне стоит и скала

валькирии, на которой засыпает Брунгильда и где она затем ждет Зигфрида, отправившегося в странствия. Рейн выносит героя к замку Гибихунгов, и по берегу Рейна несут воины его тело. Наконец, в финале воды Рейна заливают погребальный костер и уносят навсегда роковое кольцо.

Олицетворением стихийных сил природы — бури, грозы с несущимися по небу темными тучами, прорезаемыми молнией, — являются валькирии. Валькирии («отбирающие убитых») — это девы-воительницы германской мифологии, летящие на воздушных конях над полем боя, защищая или поражая, по велению Одина, героев и унося лучших из павших в Валгаллу. В них нашли отражение героические характеры древнегерманских женщин, многие из которых отправлялись в далекие походы, участвовали в битвах наравне с мужчинами (в Эдде и сагах валькириями выступают не только дочери Одина, но и простые смертные женщины).

В тетралогии участвуют 9 валькирий, и все они дочери Вотана. Имена их взяты в основном не из Эдды, но, как и там, имеют определенный смысл, подчеркивая воинственный характер валькирий: Росвейса (на белом коне), Хельмвига (носящая шлем), Швертлейта (направляющая меч), Герхильда (Хильда, мечущая копье; имя Хильда происходит от скандинавского «хильдр» — бой), Гримгерда (Герда яростная), Вальтраута (опора павших в бою), Ортлинда (ведущая убитых к месту успокоения), Зигруна (дарующая победу — это имя валькирии из второй части Эдды, которая бесстрашно спустилась за погибшим мужем в могильный курган). Девятая валькирия — Брунгильда (Хильда в кольчуге) — выделена Вагнером: это любимая дочь Вотана, обладающая высшей мудростью, унаследованной от матери — богини судьбы Эрды (такая родословная героини — поэтический домысел Вагнера).

Основой для создания биографии Брунгильды в тетралогии послужила Сага о Вёльсунгах. В ней Вагнер нашел и безоговорочное оправдание своей героини, и соотношение обоих женских образов: симпатии автора Саги всецело на стороне Брунгильды, именно она, а не Гудрун является главной героиней первой части повествования. В Эдде еще сохраняется двойственность в обрисовке Брунгильды, хотя и здесь имеются замеча-

тельные песни, рисующие как ее глубокие человеческие переживания, так и сказочно-героический облик.

Все изменения, сделанные Вагнером, усиливают драматизм судьбы Брунгильды, ее напряженную душевную борьбу. Образ Брунгильды чрезвычайно многогранен: она наделена героическим характером воительницы и страстными чувствами женщины, вещей мудростью богов и горячим человеческим состраданием. Большое место занимает в тетралогии Брунгильда — любящая дочь, — фигура, не известная литературным первоисточникам. В Саге Брингильда не является дочерью Одина, и ее наказание за ослушание не носит столь трагического характера. Это ослушание не имеет никакого отношения к смерти Сигмунда: в одном из сражений валькирия встала на сторону молодого конунга и поразила старого героя, которому Один обещал победу. В тетралогии же судьба Брунгильды неразрывно переплетена и с драмой рода Зигфрида, и с драмой Вотана. По существу, линию поведения вагнеровской Брунгильды можно определить как борьбу дочерних и супружеских (условно) чувств, как стремление примирить противоречивые пути двух одинаково дорогих ей людей — Вотана и Зигфрида. Сражаясь на стороне Зигмунда, она нарушает приказание отца, выполняя в то же время его тайную волю. Укрывая от гнева Вотана Зиглинду, она спасает не рожденного еще Зигфрида, с которым затем соединит свою жизнь. Полюбив Зигфрида, она эгоистично забывает об отце и приносит ему в конечном итоге смерть.

Вместе с тем, образ Брунгильды укрупнен, приподнят Вагнером: все ее поступки не только влияют на судьбу окружающих, но и связаны с высокой конечной целью, со спасением мира. Подобный активный, действенный образ был новым в немецкой опере: героическая валькирия пришла на смену пассивным страдальцам, невинным жертвам — типичным положительным героиням немецких романтиков (Агата и особенно Эврианта Вебера, Геновева Шумана, вагнеровские Елизавета в «Тангейзере» и Эльза в «Лоэнгрине»). В этом сказалось воздействие духа времени, требовавшего героических дел и характеров.

Врагами богов в тетралогии, как и в Эдде, выступают карлики и великаны.

Племя исполинов символизирует могучую, первозданную природу, ее буйные, стихийные силы. Некоторые из великанов

связаны с каменным царством гор «поэтому являются строителями замков и крепостей. Карлики-нибелунги живут в подземном царстве, называемом Нибельхейм (Нифльхейм, Небельхейм — страна тумана). В Эдде карлики искусные мастера — ювелиры, оружейники, отличающиеся поразительным трудолюбием. Дым от их подземных кузниц выходит на землю в виде тумана, — отсюда название их страны и способность становиться невидимыми. С жизнью под землей связана и их внешность: малый рост, ранняя старость, мертвенная бледность. Карлики живут без солнечного света и смертельно боятся его — застигнутые солнечными лучами, они превращаются в туман или камень. Все эти черты индивидуализированы Вагнером в образе Миме — искусного кузнеца, выковавшего Альбериху шлем-невидимку. Этот шлем, позволяющий его владельцу принимать любой облик и становиться невидимым — типично сказочный сюжетный мотив. Карлики часто фигурируют в немецких народных сказках, где они называются «тихим народом», «молчаливым народом». Вагнер использовал эту сказочную черту — его Нибелунги в массе безмолвны. В воплощении образов подземных кузнецов существовала определенная традиция и в немецкой опере (ср. духов земли в «Гансе Гейлинге» Маршнера, 1833).

Повелителем Нибелунгов, поработившим их силой кольца, является в тетралогии Альберих. Это — сильный, волевой характер, он не остановится ни перед чем. Только Альберих решается отречься от всех естественных чувств, проклясть самое человеческое из них — любовь — и именно ему удастся сковать кольцо. Это психологическое объяснение причины роковой силы кольца и вместе с тем производимого им действия придумано Вагнером — северные сказания не знают, как было добыто кольцо; подобная символика, однако, вполне в духе народного творчества.

Все подробности — как заимствованные из фольклора, так и созданные самим Вагнером — подчинены композитором основной идее: показать в Альберихе образ страшной, бездушной власти. Альберих поработывает родного брата, угнетает свой народ и жаждет покорить при помощи золота весь мир. Тема губительной силы золота, взятая из северных версий сказания, получает у Вагнера ярко современную, антикапиталистическую окраску. Жажда золота трактуется в тетралогии очень широко — как стяжательство, убивающее человеческие чувства, как стремление

к власти, которую можно достичь лишь путем насилий, лжи и обмана. Эта тема проходит через все литературные труды Вагнера, начиная с 40—50-х годов и кончая последними. Даже в 1881 году в статье «Познай самого себя», Вагнер писал: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо рокового кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа призрачного владыки мира»¹.

Наиболее близок Альбериху из Нибелунгов тетралогии Хаген — сын Альбериха и смертной женщины, ласки которой карлик купил при помощи золота. Как и все Нибелунги, Хаген кажется старше своих лет, всегда бледен и мрачен, ему чужды человеческие радости. Не случайно основные сцены с участием Хагена происходят не при свете дня, а под покровом ночи. Волшебный напиток, при помощи которого Хаген подчиняет себе Зигфрида, заставляя его забыть Брунгильду и полюбить Гутруну, — характерная сказочная деталь, встречающаяся в фольклоре многих народов — «приворотное зелье», «зелье забыдущее» русских сказок. Вагнер придал Хагену черты большой силы, мрачного величия, скрытой иронии по отношению к окружающим. Это типичный злодей немецкой романтической оперы, продолжающий, наряду с Альберихом, линию Каспара в «Фрейшюце», Лизиарта и Эглантины в «Эврианте», Голо и Маргариты в «Геновеве», Тельрамунда и Ортруды в «Лоэнгрине». Хаген — достойный сын Альбериха: чтобы добыть кольцо, он не задумается обмануть родного отца. Именно Хаген решается на самое страшное преступление — поднять меч на прекраснейшего героя земли. После этого ему уже ничего не стоит убить своего брата Гунтера (Хаген и Гунтер — дети одной матери).

И Гунтер, и сестра его Гутруна являются только марионетками в руках Хагена. Их роль в тетралогии невелика — гораздо меньше, чем во всех литературных источниках. Характеры Гунтера и Гутруны незначительны, не отличаются яркостью и многогранностью, их основная черта — пассивность, безволие.

Иной, хотя тоже несложный характер, у другого врага светлых героев — Хундинга. Это человек решительный и жестокий, воплощение грубой силы. Самое его имя, хотя и взятое из северных источников, звучит по-немецки как производное от слова

¹ R. Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 10. S. 268.

«пес», что еще резче подчеркивает противопоставление Хундинга — Зигмунду Вёльфину (из рода Волков). Род Хундинга Вагнер именует Нейдингами — «завистниками». Образ Хундинга является созданием композитора, роль его в тетралогии значительнее, чем в первоисточниках: в героических песнях Эдды и Саге о Вёльсунгах имя Хундинга только упоминается. Вагнер сделал Хундинга мужем Зиглинды и убийцей Зигмунда, соединив в этом образе нескольких различных героев Саги.

Такое же слияние нескольких образов в один произошло при создании Вагнером фигур Зигмунда и Зиглинды. Основной их источник — Сага в Вёльсунгах: только здесь сохранился подробный рассказ о родителях главного героя. Вагнер сконцентрировал в образе Зигмунда трагические черты, выбрав основные эпизоды его биографии и переставив их в соответствии со своим замыслом. Суровые испытания закаляют волю Зигмунда, формируют героический характер. Жизнь Зигмунда кратка и полна невзгод. С ранней юности он одинок, разлучен с отцом, ничего не знает о судьбе любимой сестры. Его благородные порывы вызывают лишь злобу и ненависть окружающих; не случайно он называет себя *Wehwalt* — «тот, кто во власти скорби». Безоружный, Зигмунд должен биться с опасным врагом; ему неоткуда ждать помощи, не на что надеяться, кроме своего мужества. Поэтому взятый из Саги эпизод с мечом приобретает в тетралогии иной, более глубокий смысл. Добытый героем меч носит название Нотунг — от слова «нужда», «беда», «необходимость». Вагнеровский Зигмунд знает только один миг счастья, но зато это великая и всепоглощающая страсть, ради которой он отвергает вечное блаженство: Зигмунд отказывается следовать за валькирией в Валгаллу, предпочитая отправиться вместе с Зиглиндой в Хэль. За свое счастье Зигмунд активно борется, бросая вызов законам и обычаям, — он сознательно берет в жены сестру, чужую супругу, — и гибнет от руки родного отца.

Биография Зиглинды также включает в себя черты жизненных судеб нескольких героинь Саги о Вёльсунгах, по-своему трактованных композитором (имя ее взято из Песни о Нибелунгах). Основой для создания этого образа послужила фигура Сигню — сестры и первой жены Сигмунда, некоторые моменты взяты из биографии последней жены этого героя. Однако вагнеровская Зиглинда не обладает волевым, решительным характером.

ром, присущим женщинам северных саг, — она мягче и пассивнее. Вагнер больше подчеркивает чувства страха, скорби, сострадания, владеющие Зиглиндой, чем ее действенные поступки. Зиглинда принадлежит к числу типичных героинь Вагнера — нежных, порывистых, с тонкой душевной организацией, живущих только любовью, терзаемых страшными видениями, мучительными противоречиями. Не случайно в истории любви брата и сестры активная роль принадлежит не Зиглинде, а Зигмунду. Зиглинда лишь усыпляет мужа сонным напитком и отдается Зигмунду, а затем бежит из дома Хундинга, мучимая угрызениями совести и страхом. Она с ужасом наблюдает за поединком мужа и брата, умоляет убить ее и, увидев сраженного Зигмунда, с криком падает без чувств. Позже, подавленная скорбью и отчаянием, Зиглинда просит валькирию пронзить ей грудь мечом. — Сигню в Саге сама добивается любви брата, замышляет месть нелюбимому мужу и, осуществив ее, решительно избирает себе смерть в горящем жилище.

Многообразны истоки образа Зигфрида (подобно всем Вельзунгам, его имя происходит от слова «победа»). Вагнер намеренно перенес в биографию Зигфрида из Саги эпизод рождения Синфьотли от брака брата и сестры, подчеркнув его противозаконность. Такой акцент не случаен: Вагнер хотел бросить вызов современной морали буржуазного общества — лучший герой земли — незаконнорожденный (хотя не избежал анахронизма по отношению к изображаемой эпохе).

В создании образа юного Зигфрида Вагнер широко привлекал те варианты сказания, где подробно рассказывается о воспитании героя в лесной глуши, среди природы, вдали от людской злобы и корысти, в тесном общении с птицами и зверями, ручьями и деревьями. Это преимущественно немецкие варианты — именно в них наиболее ярко запечатлен образ юного Зигфрида — лесного мальчика. Вся жизнь Зигфрида неразрывно связана с лесом: там он провел детство, совершил, первые подвиги, от лесной птички услышал о Брунгильде и. там же, в лесу, на охоте, нашел свою смерть от копья Хагена. Зеленый лес, как и Рейн, является традиционным образом немецкой земли, — Вагнер продолжает традицию немецкой романтической оперы, в частности, «Фрейшюца» Вебера, в котором природа выступает одним из главных действующих лиц.

Общение с природой сделало Зигфрида мудрейшим из богов и людей, в звуках каждого голоса он слышит сокровенный подлинный смысл.

В образе вагнеровского Зигфрида нашла отражение та общая атмосфера, которая господствует в «народной книге» — жизнерадостность, оптимизм, юношеская наивность и свежесть восприятия мира. Есть и некоторые сходные черты характера, отдельные детали, роднящие героя Вагнера с неуязвимым Зигфридом «народной книги» — сильным, смелым, дерзким и грубоватым человеком из народа (несмотря на королевское происхождение), — хотя обстоятельства его жизни — иные. В этом герое тетралогии наиболее полно воплотилась юношеская жажда героического подвига.

В то же время вагнеровский Зигфрид наделен типично сказочными чертами: товарищем его игр был медведь; герою понятен птичий говор (последнее, впрочем, присуще и многим персонажам Эдды). Подобно действующим лицам сказок, Зигфридом овладевает жажда странствий: он хочет узнать мир, людей, жизнь. Сюда присоединяется еще одна сказочная черта — незнание страха и горячее желание научиться¹. Это стремление все узнать, всему научиться является движущей причиной поступков Зигфрида: именно поэтому он ищет встречи с драконом, бьется с Вотаном, будит Брунгильду и, наконец, отправляется из лесу по Рейну в широкий мир. Есть в Зигфриде и черты сказочного простака, столь любимого в фольклоре разных народов. Этим сближением Вагнер подчеркивает необычайную цельность натуры своего героя, его простое, ясное, здоровое восприятие жизни — всякая рефлексия, философствование Зигфриду чужды.

В обрисовке образа Зигфрида, в противоположность Зигмунду, Вотану или Брунгильде, Вагнер усиливает не трагические, а наоборот, светлые, лучезарные черты. Композитор исключает единственный имеющийся в Саге о Вёльсунгах драматический

¹ Открытие, сделанное Вагнером, что Зигфрид — тот самый юноша немецких сказок, который отправился учиться страху, чрезвычайно поразило композитора и явилось непосредственным толчком к работе над «Юным Зигфридом».

момент биографии героя: последнюю встречу Брингильды и Сигурда, глубоко потрясенного собственным невольным предательством. Сигурд по-прежнему продолжает любить Брингильду, чары волшебного напитка рассеялись сразу же после свадебного пира, но уважая законы и обычаи гостеприимства, свято храня клятвы, герой бессилен что-либо изменить в своей судьбе¹. У Вагнера Зигфрид вспоминает о Брунгильде лишь перед самой смертью; но и тогда он не подозревает о свершившейся драме. Это резко выделяет Зигфрида среди героев не только тетралогии, но и творчества Вагнера вообще: от начала до конца Зигфрид пронесит незамутненным свое радостное восприятие жизни, чуждое страданий и конфликтов. Лучезарный образ Зигфрида — героя без страха и упрека, детски-непосредственного сына природы, полного неиссякаемых сил, — высится над трагическими коллизиями, душевными потрясениями, борьбой страстей, наполняющими тетралогиями.

Образ Зигфрида, как и Зигмунда, — новый в немецкой романтической опере. Впервые положительными персонажами становятся активные, подлинно героические личности, обладающие яркими, сильными характерами. Создание таких образов имело огромное значение для немецкой оперы и шире — для современной Вагнеру Германии.

В тетралогии, богатой героическими национальными образами, олицетворяющими лучшие черты народа, отсутствует, однако, коллективный образ народа. Это во многом объясняется своеобразием германского эпоса. В отличие, например, от русских былин, в Эдде и сагах народ не является действующим лицом (то же относится к «народной книге» о Зигфриде и сказкам «о том, кто хотел страху набраться»). Герой действует и борется один, у него подчас нет даже боевой дружины и лишь иногда его сопровождает друг или слуга — вновь индивидуальный образ, — народ же не принимает участия в подвигах героя. И Вагнер, воплощая в тетралогии эпический сюжет, не показывает масс народа, не рисует его быта и обычаев, исторически-достоверных черт. Основное внимание сосредоточено на раскрытии многогранной личности героя, многими нитями связанного с родной землей, с природой.

¹ Именно эта сцена, в несколько иной трактовке, легла в основу драмы Ибсена «Воители в Хельгеланде» («Северные богатыри», 1857).

III. МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ

Развитие музыкально-драматургического действия в тетралогии сложно и многопланово, в нем переплетаются различные сюжетные линии, разные темы. Преобладающее значение той или иной из них, характер развертывания действия обуславливают жанровое своеобразие и тип драматургии частей цикла.

Жанр и тип драматургии «Золота Рейна» можно определить как сказочно-эпический. Здесь нет реальных людей, основными персонажами являются боги и фантастические существа, олицетворяющие силы природы, — многие из них участвуют только в «Золоте Рейна». Опера строится на сопоставлении четырех самостоятельных, относительно замкнутых картин. Действие протекает не на земле, а в фантастических царствах — в глубинах Рейна, в заоблачных высях, под землей; оно развертывается медленно, неторопливо, внешних событий мало. Носителями светлого, положительного начала выступают две группы персонажей — дочери Рейна и боги, им противостоят, в качестве враждебных сил, великаны и Нибелунги.

1-я картина содержит развернутую экспозицию образов русалок — образов природы. Контрастная фигура Альбериха только намечена — с тем, чтобы получить детальную обрисовку в 3-ей картине. Внешних событий нет до самого конца сцены, когда в результате активного вмешательства враждебных сил наступает первый переломный момент — похищение золота; это — един-

ственный действенный эпизод сцены. Он не получает широкого музыкального обобщения, резкий поворот отражен, но не развит: контрастное оркестровое заключение вскоре переходит во вступление ко 2-й картине.

2-я картина открывается экспозицией основной группы светлых сил — богов. Представлена целая галерея различных образов: могучий властелин Валгаллы Вотан, его любящая супруга Фрика, нежная, испуганная Фрейя. Здесь завязывается второй конфликт драмы — столкновение богов и великанов. Метод показа героев одинаков: каждый персонаж «представляется» зрителю, каждый наделен прямой характеристикой, ариозным высказыванием (Вотан, Фрика, великаны, Логе). Своеобразнее экспонируется Фрейя: она появляется в драматической ситуации, преследуемая великанами, и ее основная характеристика вложена в уста Фазольта.

Интересно решен переломный момент 2-й картины — похищение Фрейи. Он подготовлен развернутым рассказом Логе: это одновременно и обобщение первого переломного момента, и психологическая подготовка последующего, который, как нередко бывает в опере, подчеркнут своеобразным «ансамблем оцепенения» — боги теряют бодрость и силу, их лица бледнеют, покрываются туманом, они превращаются в дряхлых стариков.

3-я картина — в Нибельхейме — самая мрачная точка драмы. Это развернутая экспозиция злых сил — Нибелунгов и их властелина Альбериха. Они обрисованы многообразно, с различных сторон. Тут и своего рода массовые сцены — картины подневольного рабского труда Нибелунгов, и индивидуальные портреты Альбериха и Миме. Трусливый, вечно жалующийся Миме характеризуется краткой жанровой песней под ритм ковки, что найдет свое дальнейшее развитие в «Зигфриде». Образ Альбериха раскрывается в диалогических сценах — с Миме и особенно с Вотаном и Логе, где наиболее полно воплощены его мечты о безграничной власти над миром. В 3-й картине впервые столкнулись основные борющиеся силы драмы — боги и Нибелунги. Здесь находит воплощение главенствующий конфликт, подготовляемый и усиливаемый столкновениями предыдущих сцен (русалки — Альберих, боги — великаны). Характерно, что в «Золоте Рейна» основное столкновение оттягивается введением побочных линий;

это способствует замедленному, эпически неторопливому разворачиванию действия.

В сцене в Нибельхейме, как и в предыдущих, действие сосредоточено в конце; переломным моментом вновь является похищение — на этот раз Альбериха. Но и теперь переломный момент в музыке не отражен: сразу же происходит переключение в иной, описательный план — боги покидают Нибельхейм. 3-я картина, по существу, незамкнута и непосредственно переходит в 4-ю, где завершается линия развития образа, Альбериха.

4-я картина распадается на две части: в первой содержится кульминация, во второй — развязка всей драмы. Кульминация — проклятье Альбериха — возникает как музыкальное обобщение предыдущего переломного момента. Это одновременно и вершина внешнего действия, и последняя, вершинная характеристика героя; такой центральный узел сцены воплощен в излюбленной вагнеровской форме — монологе. Проклятье Альбериха играет большую драматургическую роль в развитии действия в последующих частях тетралогии. Подобно тому, как первое проклятье — любви являлось кульминацией 1-й картины «Золота Рейна» и вместе с тем завязкой драмы, так и второе проклятье — кольца служит кульминацией данной драмы и более того — завязкой трагических событий всего цикла.

Во второй части 4-й картины происходит развязка. Здесь также имеется свой переломный момент. В отличие от предыдущих, это поворот не внешний, а внутренний: мрачное пророчество Эрды, предостерегающий голос природы заставляет Вотана принять решение и отдать кольцо великанам; и снова центральный узел сцены воплощен в форме монолога. Вслед затем стремительно развиваются трагические события. Спор великанов приводит к убийству Фазольта.

Боги торжествуют победу. Это торжество подтверждается возвращением начальной характеристики Вотана — властителя Валгаллы в его развернутом финальном высказывании, совпадающем с развязкой. Однако победа светлых сил — лишь внешняя и временная, впереди еще предстоит упорная борьба. Так конец 1-й части тетралогии служит толчком для дальнейшего разворачивания действия.

Иной идейный замысел породил иной тип драматургии «Валькирий». Ведущую роль в этой опере играют темы, от-

существовавшие или только намеченные в «Золоте Рейна». Такова тема любви в самых многообразных ее проявлениях: драма влюбленных — Зигмунда и Зиглинды, вступающих в конфликт с законами окружающего общества; драма отца — Вотана, отрекающегося от своих детей; драма дочери — Брунгильды, которая нарушает запрет отца во имя сострадания к преследуемым героям, покоренная силой их любви. Носители указанной темы — Зигмунд, Брунгильда, отчасти Вотан наделены героическими характерами, поэтому в оперу входит тема героики, приобретающая отныне большое значение в тетралогии.

В «Валькирии» также впервые возникает тема разочарования в жизненной борьбе — в трагических раздумьях Вотана о вине богов, о собственном бессилии. Она занимает сравнительно немного места, но чрезвычайно важна для развития драмы, так как является движущей пружиной происходящих событий. Как ее подтекст звучит тема власти золота — первопричины всех зол. Так внешний конфликт «Золота Рейна» — борьба между различными группами персонажей за обладание кладом — в «Валькирии» становится конфликтом внутренним — борьба в душе Вотана. Тема природы, игравшая ведущую роль в «Золоте Рейна», теперь отступает на второй план — она как бы «аккомпанирует» любовно-лирической теме. В драматургическом развитии действия переплетаются две линии: Зигмунда — Зиглинды в их столкновении с Хундингом и Вотана — Фрики — Брунгильды.

Таким образом, основное внимание в «Валькирии» уделено раскрытию внутреннего мира героев. В отличие от «Золота Рейна», здесь противопоставлены не группы сказочных персонажей, а индивидуальные фигуры (противостоящие друг другу боги Вотан и Фрика, валькирия Брунгильда), наделенные глубокими и сложными человеческими переживаниями. Впервые в действие включаются реальные люди. Все это позволяет определить жанр «Валькирии» как лирическую драму.

В противоположность «Золоту Рейна», которое открывается длительной и статичной экспозицией светлых сил, «Валькирия» начинается сразу в драматически напряженный момент: в хижину Зиглинды во время бушующей грозы вбегает раненый Зигмунд, измученный преследованиями врагов. События развиваются стремительно: встреча Зигмунда и Зиглинды, зарождение их любви, возвращение Хундинга. Первая лирическая остановка

— рассказ Зигмунда о своих несчастьях—служит переломным моментом, который закрепляется в последующей развернутой любовной сцене — кульминации I акта.

II акт насыщен драматическими событиями. Включается вторая линия драмы, она взаимодействует с первой, в результате чего наступает кульминация и развязка в судьбе Зигмунда — Зиглинды. Обилие событий порождает большое количество сцен, — в отличие от I акта, где в трех сценах содержались экспозиция, переломный момент и его обобщение. Действие открывается экспозицией образа нового персонажа — Брунгильды-валькирии, фантастического стихийного существа. Ее воинственная характеристика сменяется контрастным ариозо Фрики, страстно упрекающей Вотана в измене. Переломный момент наступает в результате победы Фрики — Вотан соглашается на смерть Зигмунда и Зиглинды. Этот внутренний перелом находит свое завершение в пространном монологе Вотана: герой принимает решение, которое окажется роковым для судеб всех участников драмы. Данный монолог — вновь повествование об известных событиях, типичная вагнеровская форма. Здесь она необходима для первого всестороннего раскрытия психологии Вотана: перебирая в памяти произошедшие события, Вотан, подобно Гансу Заксу из «Мейстерзингеров», видит в них только «Wahn, überall Wahn» («Безумие, всюду безумие»), и именно это заставляет его отречься от борьбы и от власти над миром. Помимо того, при отдельной постановке частей тетралогии, такие повторы знакомят зрителя с предшествующими событиями.

Затем внимание вновь переключается на судьбу влюбленных: за центральной характеристикой Зиглинды следует кульминация всего акта — диалог Зигмунда и Брунгильды. Завершает акт краткая действенная сцена — развязка первого узла драмы: гибель Зигмунда и бегство Брунгильды с Зиглиндой.

III акт содержит кульминацию и развязку второй линии — взаимоотношений Вотана — Брунгильды. Он открывается развернутой картиной природы — полетом валькирий; это — разрядка между двумя трагическими вершинами. Стремительно развертывающиеся события приводят к действенной кульминации, последнему переломному моменту: Вотан проклинает Брунгильду, валькирии в ужасе покидают ее. Обобщение этого поворота и

развязка драмы воплощены в обширной диалогической сцене — духовном поединке Вотана и Брунгильды, завершающемся ее победой и примирением героев. В отмеченном диалоге заключена вершинная характеристика Брунгильды, совпадающая с развязкой ее судьбы как валькирии: при следующем появлении на сцене она будет уже смертной женщиной. Указанный эпизод не менее важен для обрисовки образа Вотана, раскрывающегося с новой стороны.

Таким образом, действенность драматургии «Валькирии» породила иные, чем в «Золоте Рейна», методы характеристики. Почти отсутствуют ариозо — «представления» героя зрителям, персонажи обрисовываются в действии, в столкновениях друг с другом. Вместе с тем, преобладают внутренние, а не внешние переломные моменты. Поэтому такое большое значение приобретают диалогические сцены, обычно конфликтные «дуэты разногласия», круто изменяющие судьбы героев и соотношение борющихся сил. Рассказы и монологи также рождаются в процессе действия, обобщая предшествующие либо предвосхищая последующие события; нередко они служат переломными моментами в развитии драмы.

Наиболее своеобразен жанр и тип драматургии «Зигфрида» — героического национального эпоса. Здесь есть черты, общие эпическим произведениям других национальных культур. Такова, например, тема странствий и связанных с ними испытаний, излюбленная в фольклоре различных народов: на пути героя возникают все новые препятствия, в преодолении которых с разных сторон раскрывается его характер. В то же время в «Зигфриде» проявляются специфические черты германского эпоса: в основе его обычно лежит не борьба за свободу родины или за приумножение славы родного города, а утверждение личности героя, как олицетворения творчески созидательных сил народа. Большая роль сказочных мотивов и образов природы, замедленность и плавность течения событий роднят «Зигфрида» с «Золотом Рейна». Ромен Роллан удачно назвал «Зигфрида» «героической идиллией», подчеркнув этим определением, с одной стороны, героический характер основного персонажа, а с другой — отсутствие сложных драматических переживаний, трагических коллизий и важное значение картин светлой, безмятежной природы.

В I акте завязывается первый драматический конфликт — между Зигфридом и Миме. Дается песенная характеристика обоих противников: более развернутая — Миме, краткая — Зигфрида. Жалобы и нравоучения Миме, сопровождаемые ритмом ковки, развивают экспозиционный показ этого персонажа в «Золоте Рейна». С ним контрастирует жизнерадостная песня странствий Зигфрида.

В большой диалогической сцене противопоставлены друг другу Миме и будущий главный противник Зигфрида — Вотан. Это типичное для Эдды состязание в мудрости, где ведется речь об устройстве мироздания, о славных родах, о знаменательных событиях, хорошо известных и вопрошающему и слушателям. Вероятно, Вагнер сознательно ввел такую сцену, как и сцену Вотана с Эрдой (хотя они затягивают и без того малоподвижное действие), желая передать в опере своеобразный колорит литературного первоисточника, добиться эпического воплощения специфически национальным путем.

Встреча Путника с Миме является частным переломным моментом в действии: карлик узнает, что не ведающий страха Зигфрид скует меч и принесет ему смерть. Миме решает отравить Зигфрида, а тот, под влиянием разговоров о страхе, загорается желанием сразиться с Фафнером. Этот поворот рождает развернутое жанровое обобщение: песни плавки и ковки меча закрепляют героические черты характера Зигфрида, противопоставляя их ноющим жалобам и лицемерию Миме.

II акт знакомит с новыми противниками Зигфрида — Альберихом и Фафнером. Герой совершает активные поступки, в результате чего происходит развязка двух побочных конфликтов. В центре акта и всей оперы — развернутая лесная сцена, раскрывающая новые грани характера Зигфрида. Здесь картина природы тесно связана с образом главного героя, являясь его косвенной характеристикой.

Только после того, как основной герой обрисован со всех сторон, он непосредственно включается в действие. Победа над Фафнером знаменует первую развязку и одновременно служит основным переломным моментом в судьбе Зигфрида: он научается языку птиц и узнает о коварстве Миме и о спящей Брунгильде. В то же время гибель Фанфера разжигает алчность Альбериха и Миме и приводит к смерти последнего.

В III акте показаны два главных подвига героя — победа над Вотаном и пробуждение Брунгильды; так разрешается основной конфликт и происходит развязка всей драмы. Действие открывается характеристикой Вотана — заклинанием Эрды и последующим рассказом, где, как обычно перед развязкой, закрепляются ведущие черты героя. Это — новый Вотан, не похожий ни на могучего властителя Валгаллы в «Золоте Рейна», ни на запутавшегося в софизмах философа, ни на любящего и страдающего отца в «Валькирии», — он спокойно и радостно ожидает встречи с Зигфридом и конца своей власти над миром. Кульминационный перелом — победа Зигфрида над Вотаном — не находит широкого обобщения в музыке, — развитие поворачивает в иную сторону: путь свободен, Зигфрид стремится к новым подвигам. Развязка драмы, как и экспозиция, весьма развернута: здесь получает первую характеристику Брунгильда — смертная женщина, и завершающую — Зигфрид, — через ряд песенных высказываний.

Таким образом, эпическую драматургию «Зигфрида» отличает замедленность и плавность течения событий. Появление первого переломного момента отодвинуто до середины II акта; экспозиция образа Зигфрида занимает полтора акта. Поворотные моменты обозначены не резко; этапы борьбы ясны: победа над Фафнером (центральный перелом), убийство Миме, поединок с Вотаном (кульминация), пробуждение Брунгильды (развязка), — но острота борьбы не ощущается. Как и в «Золоте Рейна», основной конфликт возникает не сразу; вначале его главные носители сталкиваются с побочными персонажами (Вотан — Миме, Зигфрид — Фафнер, Зигфрид — Миме), и лишь после этих столкновений происходит решающая встреча Зигфрида и Вотана. Оттянутый таким образом и длительно подготавливаемый конфликт разрешается сравнительно быстро — на протяжении одной сцены. Но в противоположность «Золоту Рейна» (и особенно «Гибели богов») в «Зигфриде» все развитие действия обусловлено активными поступками положительного героя: именно подвиги Зигфрида являются движущей пружиной драмы.

Эпический склад «Зигфрида» подчеркивается и принципами характеристики героев, также аналогичными «Золоту Рейна»: образы раскрываются в прямых высказываниях — отставках действия. Однако, в отличие от первой оперы, здесь

преобладает обобщение через жанр песни — у Зигфрида, Миме, отчасти Брунгильды, и лишь Вотан, как и в предыдущих частях, наделен ариозными высказываниями.

Четвертая опера цикла дает новое жанровое решение и новый тип драматургии — это трагедия. В центре «Гибели богов» стоит тема разочарования в жизненной борьбе, превращающаяся в тему роковой обреченности, неизбежности всеобщей гибели. И носителями ее выступают положительные герои, которые становятся орудиями темных сил. Большую роль играет тема власти золота, воплощенная в мрачных образах дома Гибихунгов — она порождает все поступки действующих лиц. Основными действующими лицами «Гибели богов» выступают люди. Фантастические существа — норны, дочери Рейна, валькирия Вальтраута, Нибелунг Альберих появляются лишь эпизодически. В центре находится внутренняя психологическая борьба, характеристики героев даются в острых столкновениях, большое место занимают ансамблевые сцены. Все это сближает «Гибель богов» с «Валькирией». Но в противоположность «Валькирии» поступки героев здесь не свободны, трагическая развязка predetermined, сопротивление темным силам бесполезно. Тем самым «Гибель богов» смыкается с излюбленным жанром немецкой литературы первой половины XIX века — «драмой рока»¹.

Жанр трагедии породил и несколько иные, чем в «Валькирии», средства воплощения конфликта. В «Гибели богов» противоборствующие силы четко разграничены: с одной стороны, Зигфрид и Брунгильда, сочувствующие им светлые образы природы — дочери Рейна; с другой — Хаген, использующий в своих интересах Гунтера и Гутруну, советчик и вдохновитель Хагена Альберих. Но соотношение борющихся начал осложняется тем, что представители положительного лагеря с момента своего активного включения в действие теряют свободу воли и превращаются в орудие враждебных сил, выполняя, подобно Гунтеру и Гутруне, замыслы Хагена. Поэтому основной конфликт смещается, и кульминационное столкновение происходит не между Зигфридом и Хагеном, а между Зигфридом и Брунгильдой.

¹ К их числу относятся: «Мессинская невеста» Шиллера, «Праматерь» Грильпарцера, «Принц Гомбургский» Клейста — любимейшего драматурга Вагнера и мн. др.

Помимо того, с главной линией драмы сплетается побочная, идущая от предыдущих отер, — судьба Вотана и богов; эти персонажи не участвуют непосредственно в действии, — их представляют на сцене норны и Вальтраута.

Две контрастные сцены пролога вводят в драматическое действие. Перечисление происшедших событий в сцене норн придает последующей драме всеобщее, мировое значение. Любовный дуэт Зигфрида и Брунгильды является исходной светлой точкой, от которой начинается стремительное развитие действия, — с тем, чтобы больше к ней не возвратиться,

I акт открывается экспозицией враждебного начала — беседой Хагена, Гунтера и Гутруны, сразу переносящей в сумрачную атмосферу замка Гибихунгов. Прибытие Зигфрида знаменует завязку драмы. Переломный момент — действие волшебного напитка — обобщается в клятве кровного братства: Зигфрид становится орудием темных сил и выступает против Брунгильды. Эта победа Хагена закрепляется в его развернутой характеристике — зловещей Сторожевой песне.

Насыщенность событиями обусловила чрезвычайное сжатие «сценического времени» в I акте: не успел Зигфрид покинуть Брунгильду, как уже возвращается к ней совершенно иным человеком. Поэтому продолжительный рассказ Вальтрауты, перечисляющей хорошо известные события, служит необходимым замедлением действия, оттягивая появление нового Зигфрида. Кроме того, этот рассказ вновь привлекает внимание к судьбе Вотана и играет важную роль в развитии образа Брунгильды, предвосхищая переломный момент в ее судьбе (функция, аналогичная рассказу Логе в «Золоте Рейна»): в эгоизме любви она равнодушно обрекает на смерть отца, и так же сама будет предана любимым человеком. После такой двойной косвенной характеристики стремительно развиваются события: появление Зигфрида в образе Гунтера, краткая борьба, и действие резко обрывается в момент высшего напряжения — Зигфрид выполнил волю Хагена и сделал первый шаг на пути к своей гибели.

II акт — кульминация оперы. Подобно II акту «Валькирии», его драматическое содержание потребовало большого количества сцен. Действие открывается мрачной, призрачной картиной, предвещающей беду: злые замыслы Хагена крепнут под влиянием рассказа Альбериха. Следующий затем лири-

ческий эпизод Зигфрида с Гутруной служит некоторой разрядкой. Кульминационная сцена встречи главных героев обрамляется и оттеняется бытовыми эпизодами — сбором вассалов и кратким свадебным весельем. Но они не вносят успокоения: все это — дело рук Хагена, осуществление его коварных планов, направленных на уничтожение Зигфрида; и потому хор вассалов является не столько бытовым штрихом или воплощением эпического образа народа, как его иногда толкуют, сколько очень яркой характеристикой Хагена. Кульминация действия обобщается в диалогической сцене, вершиной которой является клятва на копье. Это — духовный поединок Зигфрида и Брунгильды, не приводящий, однако, в отличие от предшествующих, ни к победе одной из сил, ни к их примирению. Кульминационный поворот закрепляется в следующей сцене, рисующей союз мести, где решается участь Зигфрида. Так три клятвы отмечают этапы развития драмы: клятва побратимства — завязка, клятва на копье — кульминация, клятва мести — Зигфрид обречен на смерть.

В III акте вновь переплетаются обе линии оперы; действие соответственно распадается на две части: развязка судьбы Зигфрида и развязка судьбы богов. Сцены, происходящие на берегу Рейна, служат резким контрастом к окружающим их мрачным сценам в замке Гибихунгов. Это — разрядка перед заключительной катастрофой. Вершинная характеристика Зигфрида — его рассказ, построенный на реминисценции двух самых светлых эпизодов биографии героя (детство в лесу, встреча с Брунгильдой), воспринимается особенно трагично по контрасту с ситуацией.

Вторая часть III акта дает столь же развернутую и многогранную заключительную характеристику Брунгильды; здесь находят завершение те ее черты, которые были намечены в сцене с Зигмундом, — воедино сливаются воинственная валькирия и умудренная страданиями женщина; такая Брунгильда объединяет в себе обе линии драмы. Благодаря отмеченному смещению конфликта изменилась не только кульминация, но и развязка: основное внимание уделено прозрению Брунгильды, принятию ею свободного решения, а окончательная гибель темного царства, смерть Гунтера и убийцы Зигфрида — Хагена проходит почти незамеченной и воспринимается как нечто незначительное.

Несмотря на жанровое своеобразие, различные методы характеристики и темп развития действия, строение всех частей цикла сходно. В каждой опере — по три акта; в «Гибели богов» им предшествует пролог. По существу, так же строится и «Золото Рейна»: его три картины соответствуют актам, а первая играет роль пролога. Аналогично и членение актов: центральные, наиболее драматичные II акты «Валькирии» и «Гибели богов» имеют по пять сцен, остальные — по три. Все это придает тетралогии большую стройность и пластичную архитектуру.

IV. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОСНОВНЫХ ГЕРОЕВ

Для характеристики героев и драматических ситуаций в «Кольце Нибелунга» Вагнер использует лейтмотивы. Термин «лейтмотив», созданный Г. Вольцгоеном (другом Вагнера и ярким пропагандистом его творчества), означает «руководящий мотив»¹. Это — более или менее развернутые тематические образования (обычно 4–8 тактов), иногда представляющие собой обнаженную мелодическую линию, но большей частью связанные с определенным гармоническим комплексом, а подчас и с характерной инструментовкой. Эти мотивы повторяются на протяжении тетралогии много раз — при каждом появлении героя, разговорах и думах о нем. Тем, нигде не повторяющихся или проходящих всего 2–3 раза, в тетралогии мало (в дальнейшем изложении темами будут именоваться более протяженные лейтмотивы). Лейтмотивы не остаются неизменными на протяжении «Кольца» — они развиваются, изменяются в соответствии с драматической ситуацией, приобретая иной ритмический, гармонический или мелодический облик, рождая в процессе развития новые, контра-

¹ В дальнейшем изложении названия лейтмотивов, как наиболее употребительные, взяты у Вольцгоена: со с. 83 №5

стные лейтмотивы. Поэтому трудно назвать точную цифру лейтмотивов «Кольца Нибелунга».

Самостоятельных повторяющихся мотивов во всей тетралогии примерно 45 – 50. Распределяются они по частям цикла следующим образом: наибольшее число — около 20 — содержится в «Золоте Рейна»¹, ибо здесь закладывается основа и для других частей. Затем количество новых мотивов постепенно убывает, но общее число их, благодаря проведению ряда мотивов предыдущих частей, увеличивается до 25 – 30, как обычно в после лоэнгриновских операх Вагнера. В «Валькирии» новых лейтмотивов около 15, в «Зигфриде» — около 10 (из них только 6 являются лейтмотивами для данной оперы), в «Гибели богов» — около 5. Большинство лейтмотивов проходит как в оркестре, так и в голосе.

В характеристике каждого из основных героев Вагнер использует не один, а несколько лейтмотивов. У Вотана, Брунгильды, Зигмунда, Зигфрида, чей внутренний мир особенно богат, число лейтмотивов доходит до 5–10. Некоторые лейтмотивы относятся не к одному, а к ряду героев — главные персонажи «Кольца» имеют много общих черт, судьбы их тесно переплетаются. Поэтому в тетралогии можно наметить несколько тематических комплексов, общих по складу, но характеризующих разных героев.

Первый комплекс — героический. Для этих тем и мотивов характерны маршевость, движение по тонам разложенного трезвучия, что подчеркивает их народно-национальный склад, нередко аккордовая гармонизация, пунктирный ритм. Многие роднит эти мотивы Вагнера с героическими, рыцарственными темами Вебера. Особенно значительны первые характеристики Зигмунда, Зигфрида, Вотана (лейтмотив Валгаллы — торжественного хорального склада).

¹ Для данной оперы лейтмотивами — то есть повторяющимися мотивами — являются около 15.

Л.-м. Валгалы
«Золото Рейна»

Tempo tranquillo

The musical score is written for piano and organ. It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system features a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system returns to piano (p). The fourth system includes a decrescendo (dim.) marking. The score is characterized by flowing melodic lines in the piano part and harmonic support in the organ part, with various musical ornaments and articulations.

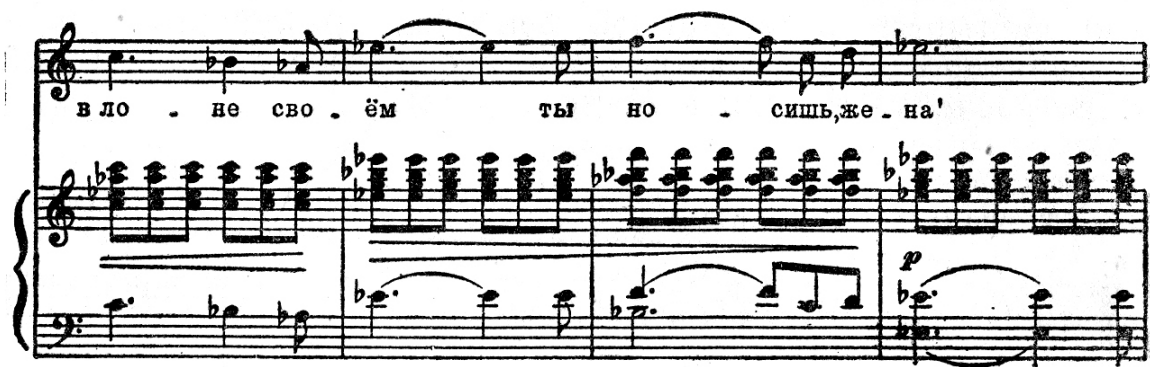


В теме Зигмунда сплетается несколько мотивов — героических и лирических, воссоздавая богатство и многогранность образа героя.



Основной героической теме Зигфрида присуще своеобразие гармонии: два первых аккорда дают непосредственное, резкое сопоставление мажора — одноименного минора. Этот гармонический оборот очень устойчив и сохраняется почти во всех вариантах, тогда как последующие модуляции и заключительный мажорный либо минорный каданс меняются в зависимости от ситуации. Такое внезапное «потемнение» сразу же приковывает внимание, придает теме глубину и значительность, словно предвещающая дальнейшую трагическую судьбу Зигфрида.





Героический характер носят некоторые лейтмотивы другого комплекса тетралогии, воплощающего образы природы. Эти мотивы рисуют также героические, но более примитивные существа, лишенные многообразия и противоречивости человеческих чувств, — Доннера, валькирий. В таких мотивах сильно изобразительное начало, песенные интонации отсутствуют; нередки красочные сопоставления мажора-минора.



Наряду с героическими, не меньшую роль играют в тетралогии картины спокойной, величавой природы, вызывающие представление о вечном и неизменном круговороте жизни: мерно струящиеся воды Рейна, радуга, охватывающая все небо, беспредельный лес, полный таинственных голосов. Эти эпические мотивы отличаются напевностью, нередко вокальны, однако холодноваты, лишены душевного тепла, присущего лирическим мелодиям тетралогии. В них, наряду с трезвучными, присутствуют пентато-

нические обороты, преобладает мажорный лад, плавный, покачивающийся, неизменный на всем протяжении ритм. Все это сообщает названным мотивам безмятежность и покой. Таков открывающий тетралогию лейтмотив первозданной природы, праэлемента, олицетворяемого Рейном (в нем много общего с первой темой «Прекрасной Мелузины» Мендельсона).



Это подлинное начало начал — из упомянутого мотива вырастают или с ним перекликаются многие последующие лейтмотивы природы. Из Рейна выплывают русалки: их напев является дальнейшим развитием и конкретизацией мотива Рейна.



В пении птички, предупреждающей Зигфрида об опасности, слышатся те же обороты, и не случайно потом герой называет русалок, пытавшихся предостеречь его от козней темного царства, «водяными птичками».



Такие же добрые силы природы олицетворены в волшебных яблоках юности Фрейи. Круговращение природы символизирует

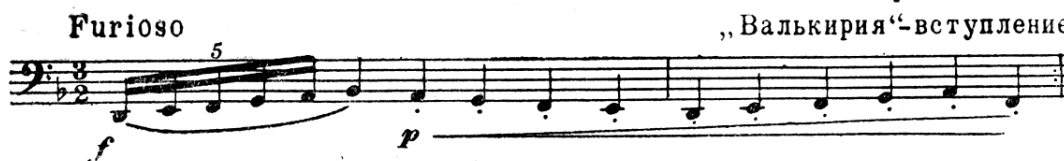
рождение из мотива начала начал, как его минорного варианта, лейтмотива сумерек, заката богов.

Л. - м. заката богов.
„Золото Рейна“ 4



Но Вагнер рисует природу не только в героическом или эпическом аспекте, — важную роль играют лирико-драматические образы природы, -переплетающиеся с душевными бурями людей. Из тем природы рождается 3-й музыкальный комплекс «Кольца» — лирико-драматические темы. Так, из внешне-изобразительного мотива непогоды, открывающего «Валькирию», вырастают последовательно, один за другим, лирические лейтмотивы Вельзунгов: измученного Зигмунда, сострадания Зиглинды, бегства, любви, рода Вельзунгов.

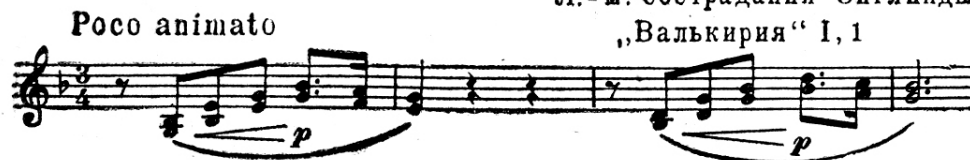
Л. - м. грозы.
„Валькирия“-вступление



Л.-м. измученного Зигмунда.
„Валькирия“ I, 1



Л.-м. сострадания Зиглинды.
„Валькирия“ I, 1



Л. - м. бегства.
„Валькирия“ I, 1



Параллельно с зарождением и ростом из мотива бури лирических мелодий трансформируется и сам этот мотив, сопутствуя душевным состояниям героев: как печальный рассказ Зигмунда сменяется восторженным любовным дуэтом, так и грозный мотив непогоды превращается в светлую тему, рисующую лунную весеннюю ночь.

Piu lento Л. - м. любви. „Валькирия“ I, 1

Lento Л. - м. рода Вельзунгов. „Валькирия“ I, 1

Лирические темы тетралогии многообразны. Некоторым присуще широкое привольное дыхание — словно вздох полной грудью. В основе их лежит характерный скачок (или опора) на септиму, нередко хроматизмы и группетто (тема оправдания Брунгильды, тема искупления любовью, мотив любви Брунгильды).

Un poco largamente Л. - м. оправдания Брунгильды. „Валькирия“ III, 3

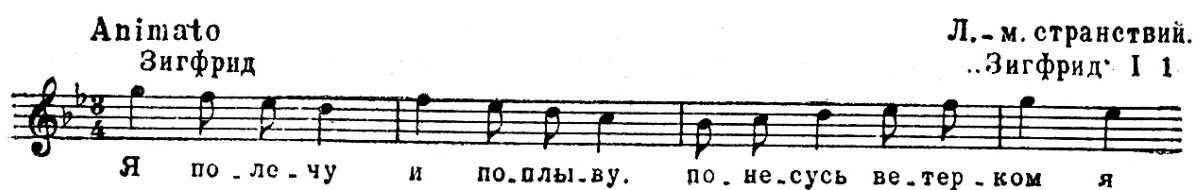
Molto vivace Зиглинда Л. - м. искупления любовью. „Валькирия“ III, 1

Свер - ши ла ты чу до.



Для лирической мелодики Вагнера такие темы томления наиболее типичны, как для героической — активные, трезвучные.

Несколько иной характер носят темы ничем не омраченной радости, близкие к лирическим немецким народным песням: диатонические, мажорные, простого песенного склада, нередко с поступенным движением мелодии равными длительностями (темы Весенней песни Зигмунда, песни любви Брунгильды, лейтмотивы странствий, мирового наследия).



Большой распевностью, ритмической подвижностью характеризуются лирические темы скорбного склада, воплощающие

печаль разлуки, прощания, отречения — в них звучат романсные интонации (лейтмотив отречения от любви, темы Прощания Воглана, тема Зигмунда, узнавшего о близкой смерти).

Poco adagio Л.-м. отречения от любви.
Воглинда „Золото Рейна“ 1

Тот, кто от - берг - нет власть люб - ви, кто слад - ких
ласк ли - шит се - бя, лишь тот вол - шеб - но - ю си - лой

Molto lugubre Л.-м. Зигмунда, узнавшего о близкой смерти.
„Валькирия“ II, 4

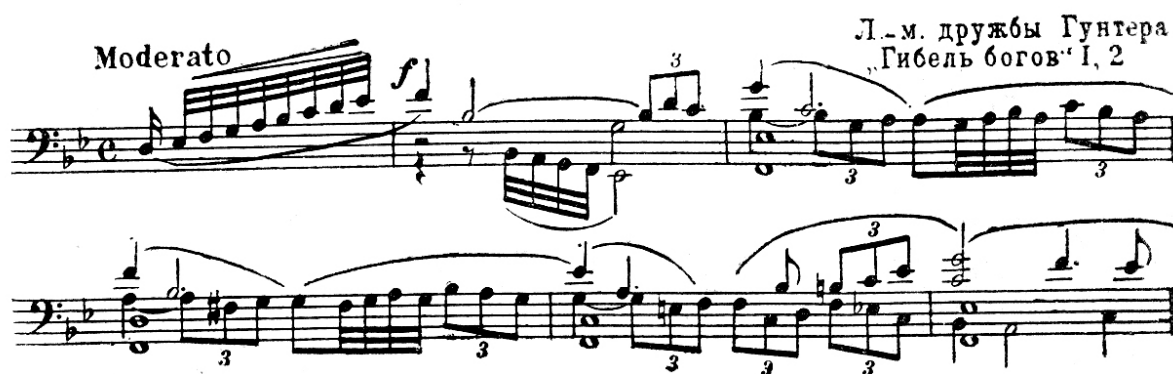
4-й музыкально-драматургический комплекс «Кольца» составляют темы злых, враждебных сил. Основное место здесь занимают героические мотивы. Как и аналогичные темы положительных героев, они отличаются пунктирным ритмом, решительной маршевой поступью. Но вместо ясной гармонической основы, четкой трезвучности, героическим мотивам злых сил свойственны диссонансы, тритоны, уменьшенные септаккорды. В такой музыкальной характеристике сил противодействия Вагнер продолжает традиции своих предшественников, и прежде всего Вебера (ср. характеристики Самиеля в «Фрейшюце», Эглантины в «Эврианте»).

Лейтмотивы злых сил играют ведущую роль в «Гибели богов». Они рисуют разных действующих лиц, различные чувства и явления — Гунтера и Гутруну, свадебный пир и союз мести, но их объединяет общий интонационный оборот, характеризующий Хагена, — ибо именно он держит в своих руках нити происходящих событий. Тема Хагена насыщена диссонансами, в ней отсутствует тоника, которую заменяют сложные гармонические комплексы, образующиеся в результате свободного полифонического движе-

ния всех голосов; обращает на себя внимание тяжеловесный синкопированный ритм.

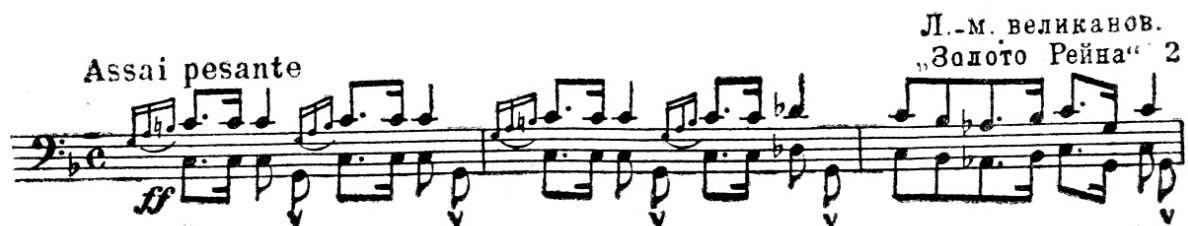


Почти все новые лейтмотивы «Гибели богов» воспринимаются как варианты этой ведущей темы. Они приобретают то героический, то лирический характер, но везде сохраняется жесткость и резкость звучания, подчас даже усиливаемая хроматизмами и обострением интервалики начального скачка (тритон).





Аналогичными средствами обрисованы враги положительных персонажей в предшествующих частях тетралогии — великаны, Хундинг, Фафнер-дракон. Их мотивы кратки, лишены напевности и яркой мелодической линии, главенствующую роль играет острый ритм.



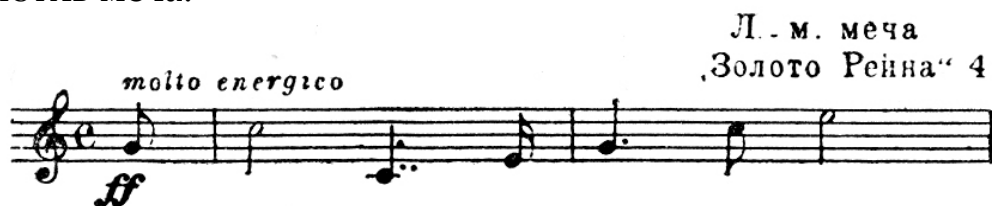
Лейтмотивы тетралогии характеризуют не только образы природы, героев, их чувства и переживания, но и конкретные предметы и абстрактные понятия, не поддающиеся прямой музыкальной звукоизобразительности. Здесь лейтмотивы являются скорее музыкальными символами. Однако далеко не все из них абстрактны, непонятны, лишены образности. Вагнер обычно стремится охарактеризовать их косвенно, при помощи определенного эмоционального отношения, для чего сближает с героическими темами либо с темами злых сил.

Таковы, например, фанфарные лейтмотивы золота и меча. Они чисто инструментальны, никогда не проходят в вокальной партии, со словами, однако смысл их ясен и не нуждается в путеводителе, так как они тесно связаны со сценическим действием. При первом появлении этих мотивов Вагнер умело сосредоточивает на них внимание слушателя: луч солнца, проникнув сквозь

толщу воды, ослепительным блеском зажигает рейнский клад, — в оркестре звучит, несколько раз повторяясь, фанфара золота.



Вотан подымает меч и приветствует им Валгаллу¹ — проходит лейтмотив меча.



Аналогично появление последнего мотива в «Валькирии», где он играет такую большую роль. Зиглинда взглядом настойчиво обращает внимание безоружного Зигмунда (и слушателя) на одну точку в стволе ясеня, и вскоре затем вспыхнувший огонь очага озаряет воткнутый туда меч.

Другие мотивы, характеризующие предметы или понятия, которые несут гибель светлым героям, интонационно связаны с тематизмом враждебных сил, — это как бы персонифицированные угрозы сил зла (кольцо, проклятье, расплата, убийство).

Poco adagio
Воглинда

Из зо.ло.та пер.стен.ьску.ёт!

Л.-м. кольца.
„Золото Рейна“ 1

Lento
Альберих

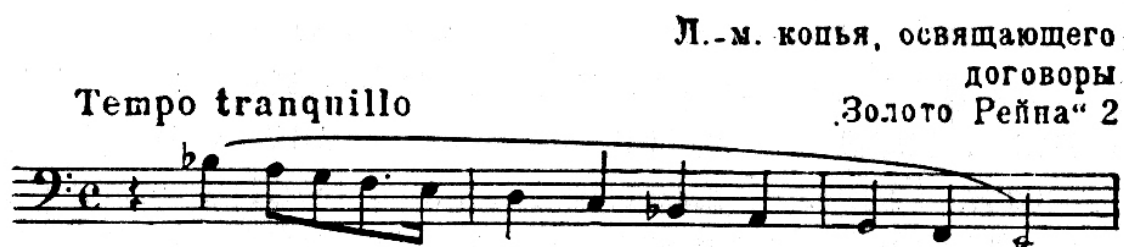
Ты про.кля.тьем был рож.дён, - будь прок.лят пер.стен.ь мой!

Л.-м. проклятья.
„Золото Рейна“ 4

¹ Вагнер почувствовал необходимость этого сценического соответствия в «Золоте Рейна», где лейтмотив меча звучит только один раз, однако очень важен: именно здесь у Вотана рождается мысль о герое — победителе темных сил. Мизансцена с мечом была найдена во время репетиций.

Независимо от того, проходят названные мотивы в голосе или оркестре, они отличаются инструментальным складом и отсутствием напевности; в основе их лежит неразрешенный уменьшенный или полууменьшенный септаккорд, а хроматизмы и диссонансы еще более усиливают ощущение потери тональности.

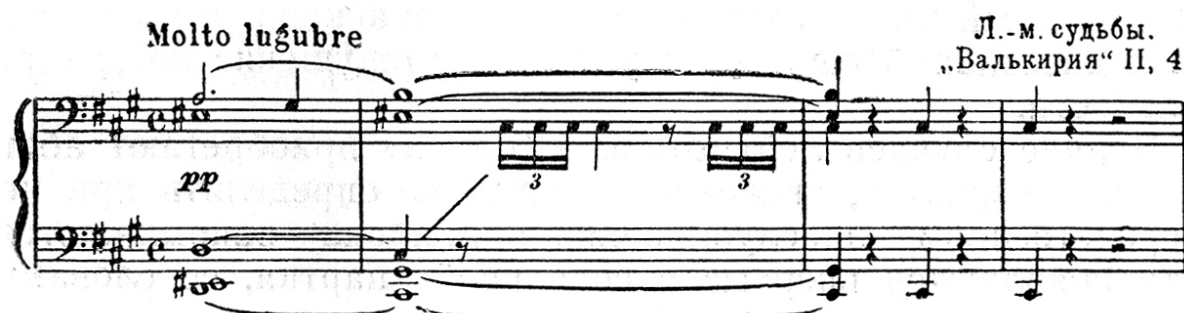
В ряде случаев лейтмотивы «Кольца» приобретают абстрактный характер, значение их трудно определить при непосредственном прослушивании, хотя они появляются впервые в вокальной партии, со словами. Таковы мотивы копья — символа договоров, договора с великанами, недовольства Вотана, представляющие абстрактные графические линии, которые могут характеризовать все, что угодно.



Некоторые мотивы обладают лишь внешней изобразительностью, но лишены эмоциональной окраски, поэтому производят наивное впечатление в трагедии, посвященной судьбам мира (мотивы дракона и жабы — превращения Альбериха).

Среди лейтмотивов, лишенных непосредственной образности, можно выделить группу, характеризующую таинственные предметы и явления, не доступные человеческому разуму. Здесь лейтмотивы употреблены Вагнером в той же роли, что и обычно у его предшественников (ср. лейтмотивы статуи Командора в «Дон-Жуане», мудрости Зорастро в «Волшебной флейте» Моцарта, кольца с ядом в «Варианте» Вебера). В «Кольце Нибелунга» это шлем-невидимка, волшебный напиток забвенья, вечный сон, судьба, Путник со своими загадочными вопросами.





Такие мотивы кратки, чисто инструментальны, строятся на сопоставлении отдаленных, не связанных между собой аккордов, лишенных тяготения и устоев. Таинственность нередко подчеркивается своеобразным тембровым звучанием, что одновременно придает мотивам необычность и способствует их рельефности. Так, лейтмотив шлема, построенный на мелодическом соединении минорных трезвучий, звучит у засурдиненных валторн; лейтмотив судьбы впервые появляется у туб в сопровождении литавр и т. д. Последний лейтмотив связан с типичными для романтиков «интонациями вопроса» (ср. «Warum» Шумана, начало увертюры к «Фрейшюцу» и «Прелюдов» Листа и др.); их источником является эпитафия последнего квартета Бетховена («Muss es sein?»).

Темы и мотивы различных комплексов тетралогии не изолированы — они интонационно связаны, переплетаются друг с другом. Особенно важно взаимодействие тематизма положительных героев и враждебных сил — реалистический принцип драматургии интонаций. Нередко в столкновении героев с миром зла происходит искажение светлых тем, насыщающихся не свойственными им колючими, хроматическими оборотами. Так искажается характеристика Вотана — торжественный и величавый лейтмотив Валгаллы, когда властитель богов в отчаянии передает власть над миром сыну ненавистного Нибелунга («Валькирия» II, 2). Подоб-

ную же трансформацию претерпевают восторженный мотив любви Брунгильды и героический мотив валькирий, когда Зигфрид отнимает у нее кольцо для Гунтера («Гибель богов» I, 3). Вообще в I и II актах «Гибели богов» интонационная сфера Зигфрида и Брунгильды во многом подчинена враждебному началу (отсутствие тоники, сложные гармонические комплексы, диссонансы, тритоны).

Существуют и более глубокие, психологические связи двух противоборствующих сфер тетралогии. Не один Альберих или Хаген стремится к безграничной власти над миром и творит ради этого страшные преступления, — жадой власти охвачен сам глава богов. Поэтому основная, первая характеристика Вотана — лейтмотив Валгаллы — не только противостоит темам злых сил, но и теснейшим образом связана с ними, являясь лишь гармоническим и ритмическим вариантом лейтмотива кольца. Есть интонационно-ритмическое сходство героической темы Зигфрида с мотивом проклятья, определяющее неразрывную связь героя с миром темных сил, его обреченность, — что становится особенно ясным в момент гибели Зигфрида. Воплощение одной из идей тетралогии — безвредность золотого клада как дара природы и порабащающая сила его в руках людей — так же осуществлено при помощи взаимопроникновения двух сфер: ладовым вариантом радостного, наивного воспевания русалками «звездочки вод» является гневающий мотив мощи Альбериха, покорившего Нибелуигов.

Tranquillo
Дочери Рейна

Л.-м. русалок, приветствующих
золотой клад.
„Золото Рейна“ 1

Ра-дость Рей-на! Лас-ко-вый луч! Пре-кра-сен твой кроткий свет!

Poco più lento

Л.-м. мощи Альбериха.
„Золото Рейна“ 3

f *p* *f* *p* *p* *ff*

В сочетании и чередовании лейтмотивов Вагнер достигает редкого мастерства, добиваясь естественности и органичности, подчиняя их единой линии развития, большой волне нарастания. Приведем несколько примеров.

Так, органично вырастает один из другого лейтмотивы в первой сцене «Валькирии». Не менее выразительны рост и сочетание мотивов в картинах спуска в Нибельхейм («Золото Рейна» 2) или подневольного труда Нибелунгов (карлики несут клад, «Золото Рейна» 4). Усиливает напряженный драматизм событий сплетение лейтмотивов в сцене смерти Зигмунда или в сцене победы Зигфрида над Брунгильдой. Целостные картины представляют собой «Заклинание огня» и «Путешествие Зигфрида через огонь». Уникальным примером является траурный марш — один из сильнейших трагических эпизодов «Кольца», целиком составленный из разнохарактерных лейтмотивов.

* * *

Формы высказывания героев тетралогии многообразны. Основное место среди них занимают различные по складу монологические и диалогические сцены. Особенно это относится к характеристикам центральных персонажей — Вотана, Зигмунда, Зигфрида, Брунгильды.

Характеристика Вотана наиболее сложна и протяженна. Он появляется на сцене в трех операх, в «Гибели богов» о нем рассказывает Вальтраута. В партии Вотана немало философских монологов, высказываний речитативного склада, что придает ей известную сухость и рассудочность. Однако есть здесь и глубоко эмоциональные эпизоды с выразительными напевными мелодиями.

Экспозиция образа Вотана — небольшое речитативное ариозо, основанное на лейтмотиве Валгаллы («Золото Рейна» 2) — рисует властителя богов, уверенного в нерушимости своей власти. Величавый эпический тон этого ариозо контрастирует со следующим за ним напевным, лирическим ариозо Фрики. В финале «Золота Рейна», перекидывающем интонационную арку к начальным сценам оперы, мысли Вотана о владычестве над миром уже омрачены тревогой — в заключительном ариозо лейтмотив Валгаллы сменяется зловещим лейтмотивом кольца.

Центральное место в характеристике Вотана в «Валькирии» занимают две драматические диалогические сцены, завершением и выводом которых являются развернутые монологи. Первый духовный поединок — диалог с Фрикой («Валькирия» II, 1). Ведущая роль в нем принадлежит Фрике, заставляющей Вотана, в результате длительного спора, отречься от Зигмунда (у Фрики здесь три напевных ариозо, наиболее пространно первое из них — жалоба *gis-moll*). Эмоциональной реакцией Вотана на это драматическое столкновение является его монолог, основанный на приподнятой, патетической декламации, — философские размышления о судьбах мира и собственной вине. Более напевна сцена наказания Брунгильды («Валькирия» III, 2) — три больших эмоциональных волны (три ариозо) гневных упреков Вотана. Второй драматический поединок — спор Вотана с Брунгильдой, где глава богов также оказывается побежденным («Валькирия» III, 3): Вotan, решивший наказать дочь, выполняет ее волю, убежденный страстными, настойчивыми мольбами Брунгильды. Завершает оперу большая монологическая сцена — Прощание с Брунгильдой и заклинание огня, — в которой раскрываются лучшие, человеческие черты Вотана — любовь к дочери, скорбь о вечной разлуке с ней. В этом монологе свободно сменяют друг друга ариозные и речитативно-декламационные эпизоды; важную роль играет красочная партия оркестра.

В «Зигфриде» образ Вотана наделен большей рассудочностью — он выступает в качестве загадочного Путника. Для его обрисовки служит ряд речитативных диалогов, построенных на сопоставлении контрастных музыкальных характеристик (состязание в мудрости Вотана и Миме, I, 2; сцена Вотана и Альбериха, II, 1; спор и поединок Вотана и Зигфрида, III, 2). Среди них наиболее интересна сцена Вотана с Эрдой, в которой Вотану принадлежит ведущая роль («Зигфрид» III, 1). Эту сцену открывает инструментальная картина бурной, стремительной скачки, подготавливающая заклинание Эрды Вотаном — выразительное драматическое ариозо.

Заключительная характеристика Вотана в тетралогии является косвенной — она вложена в уста валькирии Вальтрауты («Гибель богов» I, 3).

В отличие от Вотана, партия Зигмунда коротка — он действует лишь в двух актах «Валькирии», — но отмечена большой эмоциональностью, яркостью мелодий.

Экспозиция и кульминация образа Зигмунда даны совместно с образом Зиглинды — в диалогической сцене-собеседовании речитативного склада, где основную роль, играет оркестровая партия, раскрывающая тайные мысли, смутные, невысказанные чувства героев. Первое развернутое вокальное высказывание — рассказ Зигмунда о своих несчастьях («Валькирия» I, 2) — также основано на напевной декламации. Этот рассказ имеет важное драматургическое значение — он служит поворотным моментом в развитии взаимоотношений Зигмунда, Хундинга и Зиглинды, заставляя последних принять активное решение. Хундинг узнает в госте врага рода и вызывает его на поединок. Чувство Зиглинды вспыхивает с новой силой, обостряемое состраданием к незнакомцу и грозящей ему опасностью, — она подсыпает мужу в питье сонный порошок и готовится открыть безоружному Зигмунду тайну меча. В следующем небольшом монологе («Валькирия» I, 3) образ Зигмунда раскрывается с двух сторон — героической (речитатив, основанный на многократном повторении лейтмотива меча) и лирической (напевное ариозо романского склада). Кульминация в развитии образов Зигмунда и Зиглинды — развернутый любовный дуэт (финал I акта). В него включены краткий речитативный рассказ Зиглинды о Вельзе (который служит косвенной характеристикой Вотана, подготавливая его появление в следующем акте) и Весенняя песня Зигмунда в народном духе. Сцена последней встречи Зигмунда и Зиглинды, декламационного склада, посвящена в основном обрисовке Зиглинды («Валькирия» II, 3). Заключительной характеристикой Зигмунда является его духовный поединок с Брунгильдой («Валькирия» II, 4). Здесь, перед лицом неизбежной смерти, наиболее ярко раскрываются ведущие черты облика героя; основой его высказываний служит проникновенная, балладного склада тема.

Образ Зигфрида воплощен в двух операх — «Зигфриде» и «Гибели богов», но первая — косвенная — характеристика героя возникает задолго до его появления на сцене (и даже до рождения): в эпизоде спасения Зиглинды («Валькирия» III, 1) впервые проходят две контрастные темы, связанные с образом Зигфрида — героя и спасителя мира.

В экспозиционной обрисовке Зигфрида в сценах с Миме («Зигфрид» I, 1, 3) важную роль играют песни — краткая песня странствий, полная юношеского задора и стремления к свободе, и

развернутые богатырские песни плавки иковки меча. Центральная характеристика Зигфрида воссоздает образ героя в общении с природой — это красочная лесная сцена, ведущая роль в которой принадлежит оркестру («Шелест леса» II, 2, 3). Сцены столкновений героя с враждебными силами (битва с Фафнером, убийство Миме) не столь значительны — основное место в них занимают характеристики врагов Зигфрида. Его героическая доблесть ярче раскрывается в инструментальных эпизодах — «Путешествии через огонь» («Зигфрид», переход к финальной картине) и «Путешествии по Рейну» («Гибель богов», переход к I акту). Лирическая сторона образа героя воплощена в двух любовных сценах с Брунгильдой (финал «Зигфрида» и пролог «Гибели богов»), из которых ярче первая, отличающаяся многообразием чувств и настроений, богатством мелодий, тогда как вторая более однотонна.

В «Гибели богов», в сценах в замке Гибихунгов, светлая и ясная характеристика героя искажается: в сцене клятвы побратимства («Гибель богов» I, 2), в диалоге с Гутруной (II, 2), в опоре с Брунгильдой (II, 4) партия Зигфрида интонационно не контрастирует партиям Гибихунгов, их тематизм является общим. От чар враждебных сил герой освобождается лишь в общении с природой — на берегу Рейна он вновь становится самим собой. В диалогической сцене Зигфрида с дочерьми Рейна («Гибель богов» III, 1) основное внимание уделено обрисовке образов природы. Это подготавливает заключительную характеристику героя (III, 2), воссоздающую его многогранный облик: близость к природе (рассказ о юности, частично повторяющий лесную сцену «Зигфрида»), глубину лирических чувств (воспоминания о первой встрече с Брунгильдой — на материале финального дуэта «Зигфрида»), героическую доблесть (траурный марш — эпитафия герою, построенная на повторении лейтмотивов, связанных с судьбой Зигфрида и его рода).

Характеристика Брунгильды отличается не только большой протяженностью — она принимает участие в «Валькирии», финале «Зигфрида», «Гибели богов», — но и многообразием, богатством контрастных чувств. Вначале Брунгильда обрисована как воинственная валькирия: в сцене с Вотаном («Валькирия» II, 1) воплощена более внешняя героическая сторона образа Брунгильды, чем ее внутренние психологические переживания. Духовный мир героини раскрывается в диалоге с Зигмундом («Валькирия» II, 4).

Этот драматический поединок заканчивается победой Зигмунда: валькирия, принеся ему весть о близкой смерти, принимает решение сражаться на стороне Зигмунда, охваченная состраданием к гонимым Вельзунгам (лейтмотив Валгаллы, характеризующий здесь Брунгильду, постепенно исчезает из ее партии, вытесняемый напевным тематизмом Зигмунда). Так углубляется образ Брунгильды, в характере валькирии проявляются глубоко человеческие черты, ей становятся доступны людские страсти и страдания. Эти новые черты ее духовного облика подтверждаются в диалоге с Вотаном («Валькирия» III, 3), открывающемся проникновенным, широко распевным оправданием Брунгильды.

При следующем появлении — в финале «Зигфрида» — Брунгильда предстает страстно любящей женщиной. Большой выразительностью отмечены эпизод пробуждения Брунгильды, с красочной партией оркестра, и особенно песня любви («Вечно томилась») с двумя певучими песенными мелодиями. Второй любовный дуэт Брунгильды и Зигфрида («Гибель богов», пролог) закрепляет эту характеристику светлого и радостного душевного состояния героини, контрастируя с ужасом и смятением, господствующими в ее следующем диалоге с Зигфридом — в финале I акта. Резкий перелом происходит во II акте: при виде Зигфрида, ставшего мужем Гутруны, страстная любовь Брунгильды превращается в столь же неистовую ненависть (клятва на копье, II, 4). Партия Брунгильды подчиняется здесь тематизму Хагена — она становится его слепым орудием (терцет клятвы мести, II, 5). Прозрение наступает лишь в финале оперы. В предсмертном монологе Брунгильда является человеком, умудренным страданиями, познавшим высшую мудрость. Приподнятая, патетическая декламация этой заключительной сцены тетралогии отличается большой драматической силой.

Отдавая предпочтение монологическим и диалогическим сценам, Вагнер редко использует такие формы как песни и ансамбли. Развернутых песенных эпизодов нет в «Золоте Рейна» — лишь небольшая песня Миме под ритмковки, в «Валькирии» и «Гибели богов» они представляют исключение (Весенняя песня Зигмунда, Сторожевая песня Хагена). И только в «Зигфриде» песенные эпизоды играют важную роль в характеристике главного героя, хотя число их и здесь сравнительно невелико: песня странствий, песни

плавки иковки меча — у Зигфрида, песня Миме-няньки, песня любви Брунгильды.

Другой формой, почти не встречающейся в тетралогии, являются ансамбли. Можно назвать лишь терцет русалок в начале и конце. «Золота Рейна» и в III акте «Гибели богов», терцет клятвы мести во II акте той же оперы, октет валькирий в III акте «Валькирии». Все остальные встречи трех или более действующих лиц, по существу, представляют собой те же диалогические собеседования, а не совместное ансамблевое пение: таковы сцены в Нибельхейме, пророчество норн, беседа Гибихунгов и их встреча с Зигфридом и др.

В «Кольце», как и в «Тристане», Вагнер придерживается эстетических положений, высказанных им незадолго до того в ряде литературных трудов, в частности, в «Опере и драме». Там композитор в принципе отрицал возможность использования ансамблей, ибо в них исчезает индивидуальное своеобразие героев. Одновременное звучание голосов оправдано лишь в кульминациях, в моменты большого лирического подъема¹.

Почти полностью отсутствуют в тетралогии, — также согласно теоретическим декларациям, — хоры: во всех четырех частях «Кольца» имеется лишь один хор вассалов. Это связано, прежде всего, с отсутствием коллективного образа народа как действующего лица. С другой стороны, хоры не служат и для характеристики среды, обстановки, в которой протекает действие, — Вагнер в «Кольце» отказывается от бытовых подробностей, сосредоточив все внимание на внутренней, психологической драме героев. Но душевная жизнь действующих лиц показана не изолированно, а на фоне широко выписанных картин природы, которые получают воплощение, естественно, не в хоровых, а в инструментальных (либо инструментально-вокальных) эпизодах. Эти инструментальные эпизоды создают многообразный жизненный — в данном случае сказочный — фон происходящих событий, раскрывают эпический склад оказания, привнося в лирико-психологическую драму черты эпической драматургии. По существу, симфонические картины играют в тетралогии роль народного хора.

¹ См.: Избр. работы. М., 1978. С. 449–451.

V. СООТНОШЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО НАЧАЛА

Ведущее место в вокальных партиях тетралогия занимает декламация. Она имеет обобщенный, возвышенный характер, рисуя величавые образы мифологических героев, носителей сильных, всепоглощающих страстей. В ней почти полностью отсутствуют бытовые, характерные черты (последние встречаются только в партии Миме). Порой это приводит к монотонии возвышенного, ощущается недостаток протяженных, широко распевных ариозо. Количество их невелико по сравнению со сценами, в которых господствует декламация, хотя темы чрезвычайно яркие, рельефны, отличаются большой мелодической красотой и сразу врезаются в память.

Ариозо Фрика.
„Золото Рейна“ 2

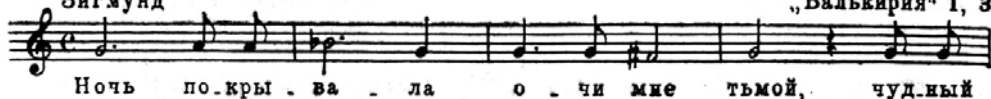
Tempo tranquillo
Фрика

Ах, дро-жа за вер-ность тво-ю, пе-чаль-но я меч-та-ла, как за-
ста-вить су-пру-га стран-ствий жела-нье за-быть в мир-ном жи-



Moderato
Зигмунд

Ариозо Зигмунда.
„Валькирия“ I, 3



Moderato
Зигмунд

Весенняя песня.
„Валькирия“ I, 3



Poco più animato
Вотан

Обвинения Вотана.
„Валькирия“ III, 2



Un poco lento
Брунгильда

Оправдание Брунгильды.
„Валькирия“ III, 3



molto appassionato
Вотан

Прощание Вотана 1 ч.
„Валькирия“ III, 3



Lento
Вотан

Прощание Вотана 2 ч.

Про - сти - те, о - чи мо - и! Я
ча - сто вас це - ло - вал, ко - гда вбо - ю вы раз - го -
ра - лись, ко - гда пы - ла - ли вос - тор - гом вы, ге - ро - я вза - им - ной вво - дя.

Animato
Зигфрид

Песня странствий
„Зигфрид“ I, 1

С ним пой - ду бро - дить по све - ту и кте - бе не вер -
нусь! Как я рад, что стал сво - бо - ден, что не свя - зан ни - чем.

Molto tranquillo e moderato
Брунгильда

Песня любви. „Зигфрид“ III, 3

Веч - но то - ми - лась, веч - но том - люсь же -
ла - ньем од - ним, неж - ной за - бо - той о - бла -
ге тво - ём все - гда! О Зиг - фрид, сча - стье, на - деж - да зем -
ли! Жизнь по - да - ю - щий, свет - лый ге - рой!

Можно назвать еще лейтмотивы Зигфрида и искупления любовью при их первом появлении («Валькирия» III, 1), лейтмотив отречения от любви в партии Зигмунда («Валькирия» I, 3), лейтмотив Зигмунда, узнавшего о близкой смерти, в партии Вотана («Валькирия» III, 2), жалобу Фрики («Валькирия» II, 1), песню Миме («Зигфрид» I, 1), песни плавки иковки меча («Зигфрид» I, 3), Сторожевую песню Хагена («Гибель богов» I, 2).

Декламация Вагнера характеризуется ярко выраженным индивидуальным складом. Это — приподнятая, порывистая, патетическая речь, то страстно возбужденная, то сурово сдержанная, то бессильно никнущая, — но всегда эмоционально накаленная, насыщенная большим романтическим чувством. Ее разрывают частые паузы, рассказчик умолкает, словно не находя слов или погружаясь в свои переживания, — и тогда оркестр договаривает за него. Иногда голос повторяет либо подхватывает мелодию оркестра, но в ином ритмическом облике, — она звучит здесь более прерывисто, взволнованно, без широких распевов и закруглений (см. развитие основной темы Зигмунда в диалоге с Брунгильдой, дуэт Зигфрида — Брунгильды в финале «Зигфрида», любовные мотивы в заключительном монологе Брунгильды). Неуравновешенность, порывистость действующих лиц тетралогии, внезапно вспыхивающее страстное возбуждение рожают резкие скачки, тесситурные контрасты в декламации, стремительно захватывающей широкий диапазон. Прерывающаяся речь героев, богатая отдельными восклицаниями, разворачивается на фоне бурлящего насыщенного оркестрового сопровождения, во все ускоряющемся темпе, — словно всплески высоко вздымающихся волн бурного моря (см. кульминацию монолога Вотана, «Валькирия» II 2 начало его Прощания с Брунгильдой, взволнованные реплики Зиглинды в дуэте с Зигмундом, страх Зигфрида при виде спящей Брунгильды, «Зигфрид» III, 3, плач Гутруны, «Гибель богов» III, 3, конец финального монолога Брунгильды и др.).

И в более спокойных эпизодах сквозь внешнюю сдержанность внезапно прорывается наружу горячее чувство — речитатив неожиданно «расцветает» краткой певучей мелодией, будто улыбка на миг осветила суровое лицо. Обычно это лирические попевки, иногда они возникают в оркестре (лирические фразы в первом диалоге Зигмунда — Зиглинды, в монологе Зигмунда, лейтмотив Фрейи в рассказе Зигмунда и в диалоге Зигмунда — Брунгильды и др.). Порой так же внезапно вспыхивает героическая решимость — и чувства героя выливаются в энергичной широкой фразе (как октавный призыв Зигмунда «Вельзе!» в его монологе).

В ряде речитативов тетралогии, преимущественно характеризующих героические мужские образы, воссоздан национальный склад немецкой речи — четкой, скандированной, отрывистой. Это подчеркивается энергичным, часто пунктирным ритмом резкими,

словно отсеченными концами фраз (см., в особенности, первую и вторую сцены I акта «Валькирии») В других чутко переданы речевые интонации — главным образом насмешки, злобы, издевки: в них использованы ходы на септиму и нону, растягивание одного слога с одновременным скачком вверх и мелодическим предъёмом (проклятье Альбериха насмешливые реплики Логе в финале «Золота Рейна»). Слову Вагнер придавал главенствующее значение, стремясь воплотить в музыке все оттенки, детали текста, а не только его общее настроение. Проводя аналогию с камерно-вокальным творчеством немецких композиторов, можно сказать, что Вагнер был ближе к линии декламационных романсов Шумана — Вольфа, чем песен Шуберта — Брамса.

Вагнер в своих центральных операх сознательно отводил основное место декламации. Возникшая из речи, она казалась ему наиболее точно и правдиво передающей чувства человека. Этот вопрос композитор постоянно затрагивал в теоретических трудах. Так, в «Обращении к друзьям», критикуя трафаретные оперные мелодии, он писал: «Надо было речь, полную эмоций, передавать таким образом, чтобы участие слушателя возбуждалось не мелодической формой как таковой, а теми ощущениями, которые в ней выражаются. Оттого мелодия должна была сама собой возникнуть из речи. Как чистая мелодия, она вовсе не возбуждала к себе никакого интереса, — она привлекала внимание лишь постольку, поскольку являлась чувственной оболочкой ощущения, ясно намеченного в самой речи. ...Исходным пунктом своих сознательных стремлений я ставил не привычную мелодию или мелодию вообще: она возникала у меня из диалога, построенного на чувстве»¹. «Драматическая мелодия, — утверждал Вагнер в другом месте, — находит опору в стихе и языке». Начиная с «Лоэнгрина», Вагнер нигде не делал пометки «речитатив» — это название не имеет смысла в его операх. Вслед за Вебером² он стремился преодолеть разрыв между речитативом и арией, мелодизируя речитатив и насыщая мелодию декламационностью. «Моя декламация — это уже пение, а мое пение — совершенная декла-

¹ Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4, стр. 415–416.

² Среди главных заслуг Вебера Вагнер отмечал, что ему удалось правдиво передать драматическую речь (в I акте «Эврианты»). См.: Избр. работы. С. 321.

мация». «Певцы совсем и знать не должны, что у меня имеются речитативы. Я всеми силами стремился так отчетливо и резко подчеркнуть и наметить декламаторскую выразительность речи, что стоит только брать ноты, по их продолжительности, в указанном темпе, и вся экспрессивность создастся сама собой»¹. В вагнеровских речитативах можно обнаружить много общего с речитативами Баха, особенно в «Страстях по Матфею».

Параллельно с усилением декламационного начала в вокальной партии, естественно, возрастает роль инструментального сопровождения, объединяющего и направляющего развитие свободных мелодических фраз голоса. Оркестру Вагнер отводит очень важное место, постоянно подчеркивая это в своих теоретических работах. Он сравнивает роль современного оркестра в опере с ролью хора в греческой трагедии, ибо появляющиеся в оркестре мотивы призваны разъяснять мысли и чувства действующих лиц, раскрывать то, что герой не может или не хочет выразить, будить у слушателя предчувствия и воспоминания². Широко используя лейтмотивы, Вагнер углубляет психологическую роль оркестра, не только раскрывая тайные побуждения героев, как это делают другие композиторы, но и объясняя слушателю то, что не известно самим действующим лицам. Так, если в сцене первой встречи Зигмунда и Зиглинды оркестр в напевных мелодиях рисует внезапно вспыхнувшее, еще не осознанное чувство, которое герои не могут выразить, то в последующем рассказе Зигмунда, в любовном дуэте или Прощании Вотана оркестр передает уже мысли автора, поясняя слушателю, например, кто был — не известный Вельзунгам — исчезнувший отец Зигмунда или кто будет тот, не известный Вотану герой, который разбудит Брунгильду ото сна.

Иногда оркестр приобретает в тетралогии ведущую роль — он ведет за собой голос, определяет — благодаря повторам лейтмотивов — форму. Однако далеко не всегда вокальная партия при этом лишена самостоятельности и еще реже — даже не занимая главенствующего места — лишена выразительности. Специфический склад вагнеровской декламации, ее теснейшая связь со словом определяет особый характер многих эпизодов с ведущим значением оркестра: в вокальном исполнении они приобретают

¹ Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 27–28.

² См.: Избр. работы. С. 455–471.

иной, более глубокий смысл. Так, заключительная сцена «Золота Рейна» — шествие богов в Валгаллу — в инструментальной обработке представляет собой красочную картину природы: торжественное сияние Валгаллы в блеске радуги, в вспышках огня, под журчание Рейна. Сцена теряет смену оттенков настроений, драматические контрасты, эмоциональное богатство чувств: сомнения, омрачающие торжество Вотана, язвительные насмешки Логе, горестные жалобы русалок и т. п. В ряде же сцен именно голос является основным носителем выразительности (таких сцен особенно много в «Валькирии»): в рассказе Зигмунда, его монологе или оправдании Брунгильды роль оркестра очень скромна, а в Прощании Вотана или песнях Зигфрида, при всей яркости и блеске оркестровой партии, она все же занимает подчиненное положение.

Оркестр тетралогии чрезвычайно велик: четверной состав деревянных (с флейтой-пикколо, английским рожком, бас-кларнетом, — только 3 фагота), 8 валторн (из них 4 заменяются 2 теноровыми и 2 басовыми тубами), 4 трубы (одна басовая), 4 тромбоза и контрабасовая туба, разнообразные ударные, 6 арф. Соответственно увеличено количество инструментов струнной группы: 16 первых и 16 вторых скрипок, 12 альтов и 12 виолончелей, 8 контрабасов. К этому добавляются несколько инструментов на сцене и за сценой (рог Зигфрида, рог Хагена), 18 наковален, звучащих соло и в сочетании с оркестровыми тембрами в картине Нибельхейма. Используются все инструменты современного Вагнеру симфонического оркестра и новая разновидность — квартет валторновых, так называемых «вагнеровских» туб.

Такой обширный — более 100 инструментов — состав оркестра предоставлял композитору неограниченные возможности в создании красочных эффектов, использовании различной фактуры, звучности, в трактовке отдельных групп и т. п.¹. Так, Вагнер распространяет гармонические аккорды *tutti* на большой диапазон, распределяя их между всеми группами оркестра, — достигается полная, ровная звучность и в *forte*, и в *piano*. Струнный оркестр захватывает семь октав и может играть почти в любом количестве

¹ Интересно, что многие эпизоды «Кольца» почти сразу рождались в партитуре: уже записывая вступление к «Золоту Рейна», Вагнер увидел невозможность изложить его на двух линейках. См.: Р. Вагнер. Моя жизнь. Т. 3. С. 60—61.

партий, в виде многочисленных небольших групп (см. картину грозы в финале «Золота Рейна», где количество партий струнных доходит до 20). Диапазон первых и вторых скрипок чрезвычайно расширен вверх — нередко за счет *divisi*, — что придает звучанию струнной группы блеск и прозрачность. Широко использован верхний регистр виолончелей, особенно в солирующих эпизодах (см. характеристику зарождающейся любви Зигмунда и Зиглинды в первой сцене «Валькирии»). Альты свободно употребляются во всех регистрах для равновесия звучности струнных.

Деревянная группа может дать одновременно 15 звуков или образовать 4 однородных по тембру группы. Однако чистый тембр деревянных использован Вагнером не столь часто, как группа меди. Последняя в тетралогии чрезвычайно полнозвучна и слитна, ей нередко поручены сольные героические темы, звучащие в унисон или октаву на фоне фигурации струнных (см. заклинание огня в финале «Валькирии»). Мощь их звучания усиливается чистотой тембра — медные ведут лишь мелодию, а не дробятся на соло и аккомпанемент. Нередки сопоставления тембров внутри медной группы (см. начало диалога Зигмунда—Брунхильды во II акте «Валькирии»). Особенно широко и мощно использована медь в «Гибели богов». Однако, несмотря на гигантскую инструментальную массу, оркестр Вагнера не тяжеловесен, не грузен, он отличается большой подвижностью и прозрачностью звучания.

В «Кольце» господствующей является инструментовка по группам, их вступления и функции резко подчеркнуты. Чистые тембры преобладают. Много солирующих инструментов. В результате создается не только мощь звучания, но и певучесть, и нежность, которая характеризует оркестр тетралогии во многих лирических эпизодах. Важную роль играет драматургия тембров, нередко определенные лейтмотивы связываются с определенным инструментом, с характерной оркестровой окраской. Однако встречается и смешение тембров, иногда дающее поразительный красочный эффект: вступление к «Золоту Рейна» с постепенным наложением тембров — начальное движение вод Рейна передают 8 валторн на фоне выдержанной квинты фаготов и контрабасов, а затем начинаются темброво-фактурные вариации с включением всех групп оркестра, кроме ударной; в картине радуги к 10 партиям струнных присоединяются пассажи 6 арф и т. п.

Инструментовка «Золота Рейна» и «Валькирии» (1854 – 1856) представляет большой качественный скачок по сравнению с «Тангейзером» (1845) и даже «Лоэнгрином» (1848), где уже были найдены некоторые характерные приемы, в частности, *divisi* скрипок в высоком регистре. Это тем более поразительно, что все новации возникли не из последовательно накапливаемого слухового опыта: создавая первые части «Кольца», Вагнер не слышал своего «Лоэнгрин» (до 1861 г.) и инструментовал «Тристана» (1859) и «Мейстерзингеров» (1867), не слышав в оркестре «Золота Рейна» и «Валькирии» (исключение составляют лишь несколько отрывков, прозвучавшие, под его управлением в концертах).

VI. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Стремясь, подобно многим своим современникам, к непрерывности развития, к воплощению тонких, неуловимых переходов настроений, длящихся процессов переживаний, Вагнер своеобразно трактует сложившиеся формы. Они отличаются большой свободой построения, слитностью частей, незаметностью переходов. Развитие идет сплошным, непрерывным потоком, нередко — хотя и не всегда — преодолевая кадансовые остановки: тоника в момент завершения раздела скрадывается паузой в оркестре во время кадансирования в вокальной партии, ложным кадансом, модуляцией в новую тональность, вступлением новой темы и т. д.

Вагнеровские формы обычно сложны, воспринять их непосредственно на слух трудно. Это объясняется рядом причин. Крупные формы «Кольца» очень развернуты, многотемны, содержат множество сравнительно небольших разделов. Принципы деления на части определяются характером движения (темп, размер), фактурой, тональным планом, повторением тематизма. Но все эти элементы не являются отчетливыми, определенными. Характер движения недостаточно контрастен, нередко на большом протяжении преобладают медленные или умеренные темпы. Фактура усложнена, а тематизм затемнен благодаря сплетениям лейтмотивов. К тому же лейтмотивы повторяются неоднократно и в пределах одной части. В то же время нередко встречается свободная симметрия частей — с заменой первоначальных мотивов

новыми, сходными по складу. Даже тональное движение подчас недостаточно закреплено — возникает ощущение зыбкости, текучести. Все это обуславливает сложность вагнеровских форм, несмотря на то, что схемы в большинстве из них отличаются четкостью и определенностью. Поэтому приводимые далее таблицы являются лишь примерными — это один из возможных вариантов определения форм некоторых лучших эпизодов «Кольца».

Вагнер охотно использовал различные виды форм с рефреном. Скрепляя свободные, непрерывно развивающиеся построения, на протяжении формы неоднократно повторяются характерные интонационные обороты или лейтмотивы (иногда несколько) — рефрены. Они возникают как в голосе, так и в оркестре, пронизывая различные формы: куплетную, двух- и трехчастную, или, разрастаясь до самостоятельного раздела, образуют форму рондо. Такие рефрены организуют развитие, концентрируют внимание на основной мысли, облегчая восприятие развернутых сквозных форм.

Рассказ Зигмунда («Валькирия» I, 2), содержащий три эпизода — повествование о жизни Зигмунда в лесу с отцом, об одиночестве среди людей и о защите девушки, — естественно членится на три раздела. Они отграничиваются повторениями рефрена, в котором содержится основной смысл рассказа, ответ на вопрос Зиглинды: Зигмунд называет (и объясняет) свое имя. Поэтому рефрен — вместе с лейтмотивом рода Вельзунгов, также очень важным для понимания имени и происхождения героя, — обрамляет весь эпизод. Его интонационным итогом, выводом является героическая тема Зигмунда, органично рождающаяся из рассказа.

	1—рассказ о жизни с отцом	2—рассказ о жизни среди людей	3—рассказ о защите девушки
Темп и тональ- ность	Un poco meno mosso, g-moll	Un poco più animato, a-moll Moderato, a-moll	Un poco più animato, c-moll Lento, c-moll
Основ- ные темы	л.-м. рода Вельзунгов рефрен („Мирным зваться не смею“) рефрен („Да, Вельзунг имя мое“)	рефрен („И назвал себя несчастным“) (лирический скорб- ный вариант)	л.-м. рода Вельзун- гов рефрен („Теперь сама ты поймешь, что зваться мирным не смею“) (более напевный ва- риант) тема Зигмунда

В финале I акта «Зигфрида» также использована форма с рефреном, но — в соответствии с содержанием — иного склада и строения. Для характеристики главного героя Вагнер избирает жанр песни — в основе финала лежат две куплетные песни с припевом, размыкающиеся благодаря включению разработочных моментов. Основная мысль сцены обобщена в рефрене — энергичном обращении к мечу. Все это подчеркивает героический, богатырский характер данного эпизода — развернутой песенной экспозиции образа Зигфрида. Сопоставление двух близких по складу песен, оттеняемых контрастной характеристикой Миме, приводит в конце к их интонационному объединению — образуется трехчастная форма со своеобразной синтетической репризой.

1	2	3
Risolute, Allegro ma non troppo, d-moll	Pesante e risoluto, Allegro ma non troppo, F-dur	
рефрен — обращение к мечу		d-moll—D-dur рефрен — обращение к мечу
песня плавки (2 куплета с припевом)	песняковки (2 куплета с припевом)	интонационное объединение песен плавки иковки, включающее характеристику Миме (2 строфы)
планы Миме		
рефрен — обращение к мечу		

Форма рондо нередко применяется для создания величавых эпических картин природы — постоянное возвращение широко развитого рефрена рождает ощущение мерного круговорота жизни. Так строится центральная сцена «Зигфрида» — шелест леса (II, 2, 3).

Ее открывают размышления героя, чутко вслушивающегося в голоса природы.

a	b	a	c	a	d	a
E-dur	d-moll	E-dur	e-moll—E-dur	E-dur	d-moll—A-dur	E-dur
тема леса	размышления об отце	тема леса	размышления о матери	тема леса и л.-м. птички	желание понять язык птиц	тема леса с л.-м. птички

Заключает акт аналогичное рондо, но уже в виде диалога Зигфрида и птички — герой научился языку птиц.

a	b	a	c	a	кода
E-dur	e-moll	E-dur	h-moll	E-dur	E-dur
тема леса (рассказ птички о Брунгильде)	волнение Зигфрида	тема птички (слова любви)	волнение Зигфрида	тема птички (разговор о страхе)	сочетание обеих тем (Зигфрид следует за птичкой)

Тема леса на протяжении этого акта повторяется еще несколько раз, образуя гигантскую рондообразную форму, в которой два разобранных рондо являются рефреном (в первом и последнем проведении).

A	B	A	C	A	D	переход	A
E-dur	F-dur f-moll	E-dur	b-moll	E-dur	D-dur g-moll h-moll	G-dur	E-dur
(ф.рондо)							(ф.рондо)
шелест леса	поединок с Фафне- ром	шелест леса с пением птички	спор Альбери- ха и Миме	шелест леса с пением птички	смерть Миме	одиначе- ство Зигфрида	шелест леса с пением птички

В других картинах природы часто применяются вариационная или строфическая формы. Их выбор и трактовка определяются особенностями склада, замыслом каждой картины. Спокойное течение Рейна (вступление к «Золоту Рейна») воплощено в форме простых вариаций. Более драматичная картина грозы (в финале той же оперы) — в строфической форме. Еще свободнее строение картины бури (вступление к «Валькирии») — здесь в строфическую форму включаются разработочные моменты, новый тематизм. В Полете валькирий разработочные эпизоды занимают уже значительное место. Строфы такой формы многотемны — они, в свою очередь, построены в строфической или трехчастной форме — и нередко сильно рознятся друг от друга как по тематизму, так и по размеру, хотя в них и существуют определенные тематические соответствия.

I (78 тактов)	(20 тактов)	II—вариант I (59 тактов)	(48 тактов)	III—сокращенная реприза (10 тактов)
Трехчастная форма		Строфическая форма		Краткая трехчаст- ная форма
1 ч.—основной мо- тив скачки (h-moll)	разра- ботка (речита- тивный раздел)	1 стр.—основной мотив скачки (h-moll Вальграу- та)	разра- ботка (речита- тивный раздел)	1 ч.—клич валь- кирий (fis-moll, Зигруна)
2 ч.—клич вальки- рий (на ув. тре- звучии)		2 стр.—мажорный вариант (H-dur)	2 сво- бодные строфы	2 ч.—основной мотив скачки
3 ч.—основной мо- тив скачки (H-dur)		3 стр.—клич валь- кирий (на ув. трезвучии, секстет)		3 ч.—клич валь- кирий (секстет)

Иногда строфическая форма используется в тетралогии для обрисовки душевных переживаний, драматических столкновений героев. В таких эпизодах — при драматизме содержания и непрерывности развития — строфичность способствует большой композиционной стройности и завершенности сцены. В качестве примера приводим схему диалога Зигмунда— Брунгильды («Валькирия» II, 4).

I (156 тактов)	II (98 тактов)	III (61 такт)	кода (76 тактов)
Molto lugubre fis-moll	fis-moll	Tempo I fis-moll	Molto vivace Fis-dur—A-dur

Каждая строфа, в свою очередь, также состоит из строф.

И строфа

	1 (55 тактов)	2 (60 тактов)	3 (41 такт)
тональности нача- ла и конца стро- фы, а также 1-го проведения темы Зигмунда	fis-moll—Ges-dur	fis-moll—Des-dur	E-dur—fis-moll— Cis-dur
основное содер- жание	оркестровое вступ- ление и призыв Брунгильды	вопросы Зигмун- да и ответы Брун- гильды о блажен- стве Валгаллы	разговор о Зиг- линде

II строфа

1 (18 тактов)	2 (21 такт)	3 (44 такта)	Подготовка следующей строфы (15 тактов)
E-dur—fis-moll cis-moll	f-moll—g-moll A-dur	E-dur—b-moll	модуляция в основ- ную тональность (fis-moll)
отказ Зигмунда следовать за Брун- гильдой	непреклонность Брунгильды	неизбежность смерти Зигмунда	изумление Брунгильды

III строфа

	1 (20 тактов)	2 (25 тактов)	3 (16 тактов)
тональности нача- ла и конца строфы основное содер- жание	fis-moll—e-moll гнев Зигмунда против Брунгиль- ды	a-moll—A-dur сочувствие Брун- гильды	a-moll—c-moll исступление Зиг- мунда (обращение к мечу)

К о д а (трехчастная форма)

а (23 такта)	б (18 тактов)	а (28 тактов)	
Fis-dur		A-dur fis-moll	
обещание Брун- гильды послать по- беду Зигмунду	подготовка к бою	оркестровое за- ключение на теме 1-ой части коды	минорное обрам- ление всей сцены (л.-м. судьбы и др.)

Встречаются в тетралогии и свободные формы, состоящие большей частью из ряда разделов, отдельные из которых построены в трехчастной или строфической форме — крупная форма образуется из множества мелких. Такие формы используются иногда в кратких драматических — обычно финальных — эпизодах (ощепенение богов, смерть Зигмунда). Особенно же характерны они для развернутых монологов философского склада и бесед, в которых преобладает не непосредственное выражение чувств, а сложные рационалистические рассуждения (беседа богов с Альберихом и его превращения, спор великанов из-за кольца, монолог Вотана о судьбах мира, ссора Альбериха и Миме над убитым Фафнером-драконом, сцена Путника с Зигфридом, беседа Гибихунгов, сцена Зигфрида с охотниками и многие другие сцены «Гибели богов»).

Двухчастные формы, часто используемые современниками Вагнера в крупных монологических сценах, в тетралогии редки — композитора не привлекал подобный контраст, основанный на сопоставлении двух разнохарактерных чувств. Можно назвать лишь мало контрастную Весеннюю песню (двухчастная с репризой) и монолог Зигмунда, где противопоставлены героический речитатив и последующая лирическая мелодия, причем оба раздела объединены многократным повторением лейтмотива меча (форма с рефреном).

Зато чрезвычайно привлекала Вагнера трехчастная форма во всех ее разновидностях, благодаря чему в тетралогии возникает своеобразное сочетание непрерывности развития и повторности, закругленности формы. Различные виды трехчастности восполняют отсутствие сонатной формы, также иногда применяемой современниками Вагнера и не встречающейся в «Кольце».

В небольших эпизодах Вагнер использовал простую, обычно неконтрастную трехчастность — так строятся экспозиционные характеристики Вотана, Фрики, Фрейи, Эрды и др.

Наиболее характерна для «Кольца» сложная трехчастная форма с синтетической репризой. Она резко отличается от обычной трехчастности вокальной музыки и весьма напоминает сложные трехчастные формы инструментальных пьес: обилие тем, нередко их полифоническое сплетение, дробность эпизодов, свободная реприза, в которой повторяются лишь некоторые темы первой части, дополняясь темами из средней и новыми и т. п. Приводим два примера этой наиболее употребительной в тетралогии формы.

Прощание Вотана («Валькирия» III, 3)

А	В	А
Molto animato D-dur—E-dur	Lento e-moll—E-dur	Moderato D-dur—E-dur
„Если я должен“, cis-moll тема огня, E-dur тема Зигфрида, e-moll	„Прощайте, очи мои“, e-moll в конце— л.-м. судьбы	картина огня, в центре—тема Зигфрида, в конце—л.-м. судьбы

Дуэт Зигмунда — Зиглинды («Валькирия» I, 3)

А	В	А ₁ (синтетическая)
<i>Più lento, e-moll—E-dur</i> рассказ Зиглинды (в основе—л.-м. Валгал- лы) <i>Molto vivace, G-dur</i> ликование (начинается л.-м. меча)	<i>Moderato, B-dur</i> Весенняя песня Зигмунда <i>Es-dur—cis-moll—Des-dur</i> ответ Зиглинды <i>Ges-dur — Es-dur</i> блаженство любви	<i>C-dur</i> узнавание (проходит л.-м. Валгаллы) <i>Molto vivace, G-dur</i> завоевание меча (начи- нается л.-м. меча) проходят различные темы, в том числе тема Весенней песни

В крупных сценах часто применяется самая закругленная из всех трехчастных форм — с зеркальной репризой (АВ С ВА). Особенно много их в неторопливо развертывающемся «Золоте Рейна» (см., например, сцену приветствия русалками золота — в центре лейтмотив отречения от любви, его обрамляют лейтмотивы дочерей Рейна и золота). Разрастаясь, зеркальная трехчастность образует столь же закругленную, симметричную многочастную форму, охватывающую целые картины и акты. Так строится первая половина III акта «Валькирии» (III, 1, 2): по краям ее находятся сцены сбора и бегства валькирий, следующий круг обрамления — спасение Брунгильдой Зиглинды и гнев Вотана против Брунгильды, в центре — пророчество о рождении Зигфрида. Смысловая симметрия присуща и I акту «Зигфрида». В первой и финальной сценах рисуетсяковка меча — в начале Миме, в конце — Зигфридом. К ним примыкают диалоги Зигфрида и Миме. В центре расположена большая сцена состязания в мудрости Путника и Миме. Наконец, можно найти смысловую зеркальную симметрию и в строении трех сцен (2, 3, 4) «Золота Рейна». Крайние сцены посвящены изображению Валгаллы. Затем следует конфликт с Фрейей и великанами: во 2-й картине он возникает, в 4-й — разрешается. В центре — сцена богов с Альберихом: в начале воплощается его сила (3-я картина), в конце — бессилие (4-я картина).

Большую роль в создании закругленной, целостной крупной формы в тетралогии играют тональные арки. Ряд тональностей приобретает определенное значение, сохраняющееся на протяжении одной или нескольких опер.

Так, важное значение имеет Des-dur — тоника цикла, связанная с Валгаллой. В «Золоте Рейна» она длительно подготавливается тональностью первой картины (Es-dur — двойная доминанта); Des-dur и завершает оперу. Контрастный Валгалле мир Нибельхейма обрисован параллельным минором (b-moll, который возникает и при последнем появлении Альбериха — в ночной сцене с Хагеном в «Гибели богов»). В центре «Золота Рейна» неожиданно появляется A-dur — ложная доминанта, рисующая мнимую победу богов над Альберихом (конец 3-ей картины), а перед окончательным утверждением Des-dur возникает минорная тоника (cis-moll — пророчество Эрды), предвещающая последующие трагические события.

В «Валькирии» таких тональных центра два — соответственно двум переплетающимся сюжетным линиям. Первый, (d-moll, связан с судьбой Зигмунда. Его линия развития идет от минорной тоники (d-moll, начало оперы) к мажорной субдоминанте (G-dur, любовный дуэт), затем к минорной доминанте (a-moll, обрамляющий первую половину — три сцены — II акта, где решается судьба героя) и вновь к минорной тонике (d-moll, гибель Зигмунда). Позже тональность d-moll возникает в эпизодах спасения Зиглинды и гнева Вотана против Брунгильды (III, 1, 2). Повторяется и G-dur, перекидывая арку к вершине I акта, — в эпизоде пророчества о рождении Зигфрида (III, 1): этот эпизод является светлым центром первой, мрачной половины III акта.

Второй тональный центр «Валькирии» — E-dur — связан с судьбой Брунгильды. Он постепенно подготавливается в двух сценах III акта — их обрамляет h-moll (минорная доминанта — эпизоды сбора и бегства валькирий). Ненадолго E-dur появляется в сцене оправдания Брунгильды (e-moll – E-dur) и затем, после a-moll (тональность третьей ступени) и h-moll (минорная доминанта) — основных тональностей сцены спора Вотана с Брунгильдой — окончательно утверждается в Прощании Вотана.

Линия развития образа Зигфрида, как и Зигмунда, подчинена определенному тональному плану. Основная тональность первого любовного дуэта с Брунгильдой (C-dur) находит отражение в сцене свадьбы с Гутруной и трагический отзвук — в траурном марше (c-moll). Параллелью к последней является тональность второго любовного дуэта (Es-dur), так что тональное движение образа Зигфрида в «Гибели богов» идет от Es-dur к c-moll.

Важную роль в последней опере играет е3-гпо11. Он открывает пролог (сцена норн), контрастируя одноименному мажору последующей любовной сцены, и появляется в центре I акта — в Сторожевой песне Хагена, как бы «стягивая» окружающие тональности: обрамляющий акт h-moll (тональность минорной шестой ступени — сцена Гибихунгов, I, 1 и сцена борьбы Зигфрида с Брунгильдой, финал), B-dur (мажорная доминанта — сцена прибытия Зигфрида, I, 2), fis-moll (минорная третья ступень — сцена Вальтрауты с Брунгильдой, I, 3). Такое господство «темных» минорных тональностей (минорные третья и шестая ступени при минорной же тонике) придает всему I акту особенно мрачный колорит.

Большая тональная арка перекидывается между началом и концом первой и последней частей цикла:

Es-dur		Des-dur
(сцена дочерей Рейна)	—	(шествие богов в Валгаллу)
es-moll		Des-dur
(сцена норн)	—	(пожар Валгаллы)

Все это придает форме тетралогии в целом большую стройность, завершенность.

VII. «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА» КАК ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

«Кольцо Нибелунга», несмотря на длительную историю создания и острые противоречия, типичные для центральных произведений Вагнера, представляет замечательное идейно-художественное целое. Его объединяют большие смысловые арки, соответствия, контрасты.

Действие открывается картиной мерно струящегося Рейна: на глазах слушателей словно рождается из едва различимых всплесков могучий поток — начало всего живого. «Вечный миф! Вечный генезис всякого зла! Исполненное несчастий начало всех человеческих трагедий!» — писал о начале тетралогии Лист¹. Мерно текущие воды Рейна сопровождают всю первую сцену, воплощающую образы спокойной и величавой природы; в центре ее — приветствие русалками сияющего солнца. Создается ощущение покоя, устойчивости, неизменности жизненного уклада. Похищение золота рождает смятение и тревогу — колорит темнеет, словно внезапно набежавшие тучи закрыли солнце, бурные всплески волн сопровождают тревожные восклицания русалок. И вновь — контраст: в утреннем тумане постепенно вырисовываются величавые вершины Валгаллы. Сцены в Валгалле обрамляют мрачную картину Нибельхейма, рисующую подневольный труд Нибелунгов в угрюмом подземном царстве, лишенном солнечного света и оза-

¹ F Liszt. Gesammelte Schriften. Leipzig, 1881. Bd. 3. T. 2. S. 254.

ренном лишь отблеском пламени кузнечных горнов. Зловещее проклятье Альбериха, мрачное пророчество Эрды, жестокая схватка ослепленных золотом великанов, завершающаяся братоубийством, — нагнетание трагических событий подводит к картине грозы, разрезающей напряжение. Знаменуя победу богов над силами зла, сверкающая радуга раскидывается над чертогом Валгаллы. Однако мировой порядок нарушен; его восстановление потребует тяжелой борьбы, много сил и жертв. Поэтому второй круг обрамления — возвращение в конце оперы к первоначальным образам Рейна — носит иной характер: вместо веселых напевов русалок доносятся их горестные жалобы.

Поэтичные арки возникают и в «Валькирии». Картина бушующей грозы, открывающая оперу, находит свое контрастное соответствие в завершающей I акт картину лунной, весенней ночи. Природа как бы откликается на душевные переживания героев — мрак и отчаяние в душе Зигмунда сменяются высшим блаженством любви. Этот любовный дуэт, венчающий действие, — гимн всепоглощающей страсти, — является ярким контрастом «Золоту Рейна» с его проклятием: любви, похищением богини юности, насилием, обманом и братоубийством. Буря, бушевавшая в начале I акта «Валькирии», вновь поднимается во II акте, обрамляя это наиболее драматичное действие картинами стремительной скачки, вихря, словно подчеркивающими неразрешимый трагизм конфликтов. Буря стихий и человеческих страстей бушует и в начале III акта, — завершают же оперу картины покоя, умиротворения: страсти утихают, наступает просветленное примирение, Вотан погружает Брунгильду в долгий сон.

Наиболее поэтичная часть тетралогии — «Зигфрид» — особенно богата такими образными переключками. I акт обрамлен контрастными сценамиковки: мрачная картина безотрадного труда Миме (напоминающая сцену в Нибельхейме) сменяется ликующей картиной увлеченного, радостного труда Зигфрида. В то же время финал I акта «Зигфрида» образно переключается с I актом «Валькирии» — герой добывает себе богатырский меч. Но если там он вскоре был разбит копьем Вотана, то в руках Зигфрида, наоборот, одержит победу в столкновении с главой богов. Центром «Зигфрида» является овеваяннаядыханием природы лесная сцена, резко контрастная предшествующим сценам злых сил (Альбериха, Фафнера-дракона): постоянно возвращающийся шелест леса

придает второй половине II акта неповторимую свежесть и очарование. Эта безмятежная лесная идиллия — параллель к русалочьей сцене в «Золоте Рейна» и «симфонии сна и огня» в «Валькирии». От последней перекидывается арка и к другой картине «Зигфрида» — «Путешествию через огонь», открывающему финал оперы: в «Валькирии» Вотан усыплял Брунгильду и навеки прощался с ней, — здесь Зигфрид пробуждает Брунгильду к новой жизни, к вечной любви. Финал закрепляет ликующее, оптимистическое настроение, так свойственное этой опере и представляющее резкий контраст с общим колоритом «Гибели богов».

Начальная сцена пролога определяет всю эмоциональную атмосферу заключительной части цикла: мрачная ночь, пение норн, предрекающих трагические события. Эта картина напоминает начало «Золота Рейна»: три девы охраняют роковое золото (рейнский клад, нить судеб). Но как изменился весь колорит! Время действия — не начало мироздания, а его конец, участники действия — не беззаботные, шаловливые русалки, а суровые, неумолимые норны. Другая арка протягивается от «Золота Рейна» к финалу цикла: нарушенная справедливость восстановлена, золото вернулось в глубины вод. Но вместо торжественного сияния радуги, озаряющей гордо и нерушимо высящуюся Валгаллу, финал тетралогии освещен грозным отблеском мирового пожара, в котором гибнет замок богов.

Мрачные эпизоды открывают оба первых акта «Гибели богов» — ночная сцена норн (пролог), ночная сцена Альбериха и Хагена (II, 1). Одно за другим следуют зловещие события: ложь, измена, насилие, обман. Единственным активно действующим лицом «Гибели богов» является Хаген — все остальные герои лишены свободы воли и служат лишь орудием его темных замыслов. Только одна светлая точка выделяется в первых актах: любовный дуэт Зигфрида — Брунгильды, обрамленный радостными картинами природы — восходом солнца и струящимся Рейном (этот дуэт перекликается с финалом «Зигфрида»).

Подчеркнуто резки контрасты в III, финальном акте «Гибели богов». Светлые, вольные сцены Зигфрида на лоне природы, на берегу Рейна (перекидывающие смысловую арку к русалочьей сцене «Золота Рейна» и лесной сцене «Зигфрида») непосредственно сопоставляются с трагической кульминацией — смертью героя. С этого момента свет исчезает до самого конца драмы, мрак все

более сгущается, озаряясь лишь отблесками факелов. Зловещие события нарастают: мучительное смятение Гутруны, полной смутных предчувствий, тревожно прислушивающейся к звукам ночи, возвращение охотников с телом Зигфрида, дерзкие насмешки Хагена, поединок, завершающийся братоубийством, погребальный костер, смерть Брунгильды и гибель Хагена в волнах Рейна. Здесь передана та атмосфера зла и насилий, царящих на земле, которая так ярко запечатлена в Эдде, в Прорицании провидицы:

В распре кровавой брат губит брата;
Кровные родичи режут друг друга:
Множится зло, полон мерзости мир.
Век секир, век мечей, век щитов рассеченных,
Вьюжный век, волчий век — пред кончиною мира...
Ни один из людей не щадит другого.

И только в самом конце тетралогии, после всеобщей катастрофы, наступает просветление (эмоционально напоминающее катарсис античной трагедии): силы природы — огонь и вода — очищают мир от зла, сжигая, смывая насилие, ложь и обман...

* * *

В своей чрезвычайно смелой и свободной обработке различных эпических сказаний Вагнер подчеркнул современные черты древних мифов, придав народному эпосу сугубо психологическую трактовку. Несмотря на то, что в идейной концепции тетралогии немало личного, субъективного, язык героев нередко выпретен, тяжеловесен, архаичен, — в современной Вагнеру немецкой литературе трудно найти столь широкое и глубокое претворение немецкого эпоса. Та же широта и многогранность обнаруживается в музыкальном воплощении тетралогии, синтезировавшей художественные искания разных его произведений — от «Лоэнгрина» до «Мейстерзингеров».

В «Кольце Нибелунга» сконцентрировано все наиболее характерное для творчества Вагнера. Здесь наиболее ярко запечатлелось то своеобразное, неповторимое, новаторское, что явилось вкладом Вагнера в сокровищницу мирового музыкального искусства. И в то же время именно в «Кольце» наиболее ясно

сказались резкие противоречия — противоречия мировоззрения, противоречия творчества, — раздиравшие Вагнера на протяжении всей его жизни и особенно усилившиеся в последний период, когда «Кольцо Нибелунга» получало окончательное завершение.

Лейтмотивы, широко используемые в тетралогии, применялись не одним Вагнером. Они встречались задолго до него: у композиторов французской революции и Моцарта, у Вебера и многих современников Вагнера — представителей различных национальных школ. Но у Вагнера использование лейтмотивов (в операх после «Лоэнгрина») превращается в развитую систему, их количество возрастает — лейтмотивы звучат непрерывно, составляя основу музыкальной ткани произведения. Многие из них отличаются яркостью и рельефностью, органически сочетая выразительное и изобразительное начало, используя определенные жанровые и национальные особенности, что способствует конкретизации образа. Основные мотивы обладают интонационной и ритмической общностью, сочетаются в последовательности или одновременности, образуя целостные тематические комплексы. Однако наряду с такими мотивами в тетралогии встречаются — преимущественно в характеристике отвлеченных понятий — безличные мотивы-символы, не способные к развитию.

В трактовке сложившихся форм Вагнер стремился к непрерывности развития, к гибкости переходов. Те же задачи ставили перед собой и многие его современники. Но Вагнер наиболее последовательно шел по этому пути, разрабатывая принципы сквозного развития, сливая воедино отдельные разделы, эпизоды, сцены. Вагнер обогатил возможности оперных форм монолога и диалога, а также развернутой симфонической картины. Однако исключительный интерес к обрисовке внутренней душевной жизни человека, породивший разработку именно монологических и диалогических форм, привел к отказу от обрисовки внешнего действия, к усилению субъективизма, психологической усложненности. Это, в свою очередь, породило изысканность выразительных средств, сложность формы, сделав ее в ряде случаев расплывчатой, текучей, трудной для восприятия.

Достаточно сложно соотношение вокального и инструментального начала. Добиваясь правдивости и драматической выразительности мелодии, Вагнер искал опору для нее в интонации речи. Не Вагнер первый выдвинул значение декламации. И создатели

первых опер — деятели флорентийской камераты, и Глюк, и ряд современников Вагнера исходили в своей музыке из живой речи, стремясь создать мелодию, построенную на декламации. Но Вагнер и здесь нередко шел дальше других, порой неумеренно выделял декламационные моменты, отказываясь от песенности, что вело подчас к однообразию.

Однако основными, определяющими были идейные противоречия, порожденные эволюцией замысла «Кольца». В этой эволюции во многом отразилась эволюция мировоззрения и творчества Вагнера в целом, весь его сложный творческий путь. Первоначальный замысел, возникший под непосредственным воздействием революционной атмосферы 40-х годов, своеобразно преломивший идеи философии Фейербаха, претерпел существенные изменения, сближаясь подчас с философией Шопенгауэра.

Героическая тема, воплощенная в образе Зигфрида, вначале являлась господствующей и увенчивалась победой, — в дальнейшем тема героики сохранилась, но потеряла свое ведущее значение. Сохранилась и даже усилилась тема обличения капиталистического общества, тема власти золота, выраженная в проклятии кольца. Однако в окончательном варианте против власти кольца оказываются бессильными и светлые герои — они гибнут его жертвой, причем эта жертва никому не приносит спасения. Возникла и заняла важнейшее место в тетралогии тема крушения великих надежд, бесцельности борьбы, выдвинув на первый план образ Вотана. И в центре произведения оказалось не освобождение от капиталистического рабства и рождение нового, лучшего мира, а гибель старого мира, гибель всей цивилизации.

Лишь в последний миг возникает робкий луч надежды — ее возвращает тема Зигфрида, когда-то возвестившая о рождении прекраснейшего героя земли...