

ОПЕРНЫЕ ЛИБРЕТТО

Рихард Вагнер
**КОЛЬЦО
НИБЕЛУНГА**

Оперный цикл

Составитель и научный редактор М. А. Куперман

Перевод с немецкого В. П. Коломийцева

Издание второе, стереотипное



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР

К 62 Кольцо Нибелунга. Оперный цикл / музыка и либретто Р. Вагнера; сост. и научн. ред. М. А. Куперман; перевод с нем. В. П. Коломийцева: Оперные либретто. — 2-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. — 428 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-2141-1 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-279-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-116-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

«Кольцо Нибелунга» — легендарный оперный цикл Р. Вагнера. Либретто опер, созданные самим композитором, были переведены на русский язык в начале двадцатого века В. Коломийцевым. В отличие от других переводов в настоящем двуязычном издании, «приспособленном для пения», переданы все особенности метафоричного поэтического языка Вагнера и сохранена музыкально-интонационная ткань оригинала.

Издание предназначено в первую очередь для солистов-вокалистов оперных театров и студентов вокальных отделений. Безусловно, оно будет также интересно поклонникам творчества Р. Вагнера, равно как и всем любителям оперной музыки.

ББК 85.319

К 62 The Ring of the Nibelung. Opera cycle / music and libretto by R. Wagner; compiled by M. A. Kuperman; translated by V. P. Kolomiytsev: Opera librettos. — 2nd edition, ster. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2017. — 428 p.: notes. — (University textbooks. Books or specialized subjects).

“The Ring of the Nibelung” is a legendary opera cycle by R. Wagner. The libretto of the operas, created by the composer, was translated into Russian in the beginning of the 20th century by V. Kolomiytsev. Unlike the other translations, this bilingual publication, which is “adopted for singing”, conveys all the peculiarities of the metaphorical poetic language of Wagner and preserves musical-intonational form of the original.

The publication is intended first of all for the soloists-vocalists of opera theatres and the students of vocal departments. It will also be interesting for the admirers of R. Wagner’s music and all the enthusiasts of opera.

В оформлении обложки использована картина художника Олега Ильдюкова «В ожидании императора»

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2017

КОЕ-ЧТО О STABREIM, «НЕПЕРЕВОДИМОСТИ» ВАГНЕРА И НЕОБХОДИМОСТИ НАСТОЯЩЕГО ИЗДАНИЯ

Несмотря на повсеместно утвердившуюся в последние несколько десятилетий практику исполнения произведений классического оперного репертуара на языке оригинала, вопрос о правомерности такого подхода до сих пор остаётся дискуссионным.

При этом аргументы, выдвигаемые как «за», так и «против» сами по себе достаточно весомы. В пользу сохранения языка оригинала высказываются соображения, связанные с необходимостью неукоснительно следовать авторскому замыслу, с принципиальной невозможностью оторвать музыкальный материал от его литературной основы, включающей в себя, помимо всего прочего, фонетическую составляющую как одну из фундаментальных констант языка, оказывающей во многом определяющее воздействие на специфику композиторского мышления. Помимо этого, немаловажное значение придаётся интернационализации слушательской аудитории, в частности, за счёт медийного фактора, значение которого в последнее время резко возросло в связи с появлением спутникового телевидения и интернета.

На всё это сторонники исполнения спектаклей на языке страны резонно возражают, что посетители оперных театров в своей массе вовсе не обязаны быть полиглотами, что их пониманию, наряду со смыслом происходящего «в общем и целом», должны быть доступны также и детали драматического действия, по крайней мере в тех случаях, когда речь идёт о «своём» театре, дающем представление для «родной» аудитории. Немаловажным контраргументом против использования языка оригинала является и то печальное обстоятельство, что качество соответственно итальянского, немецкого и т. д. произношения, демонстрируемое артистами, зачастую оказывается столь далеким от совершенства, что недостатки исполнения становятся очевидными даже для малоподготовленных слушателей¹. Наконец, весомым с музыкально-исторической точки зрения возражением может быть непосредственная отсылка к опыту некоторых великих мастеров прошлого, которые иногда не только допускали, но и непосредственно санкционировали исполнение своих сочинений на разных языках, при этом чаще всего ограничиваясь в качестве «авторов музыки» лишь несущественными в контексте целого корректурами музыкального материала².

Возьму на себя смелость предположить, что придерживающиеся обеих точек зрения — при всей убедительности аргументов как с той, так и с другой стороны — по-своему неправы. Неправота заключается в самой категоричности («или-или»!) постановки вопроса, решение

¹ С другой стороны, невнятность вокальной дикции с давних пор является притчей во языцех. Анекдотическая ситуация, когда посетители оперных спектаклей узнают о происходящем на сцене из иноязычных титров, повторяется из года в год на разных широтах.

² Известные исторические примеры такого рода — парижская (французская) и венская (итальянская) редакции оперы К. В. Глюка «Орфей», его же «Ифигения в Тавриде» в первоначальной французской и последовавшей вскоре за ней немецкой редакции; опера В. А. Моцарта «Мнимая садовница», создававшаяся на итальянский текст и «онемеченная» пятью годами позже, скорее всего, с одобрения композитора; оперы «Дочь полка» Г. Доницетти и «Дон Карлос» Дж. Верди, написанные для Парижа на французское либретто, сразу же вслед за тем отредактированные и исполненные соответственно в Милане и в Болонье уже по-итальянски. Примечательно, что почти во всех перечисленных случаях (кроме глюковского «Орфея») речь идёт о переводах первоначального текста либретто на родной язык композитора.

которого требует — в интересах как публики, так и исполнителей — существенно большей гибкости и в то же время конкретности. Общая принадлежность сочинений к оперному жанру (при всём разнообразии его модификаций) и высокое качество музыкального материала (приношу свои извинения за, возможно, чрезмерную сухость формулировок) в принципе не могут быть поводом для установления единых стандартов там, где эстетические и, можно даже сказать, идеологические различия между сочинениями неизмеримо превосходят по значимости и жанровую принадлежность, и способность музыки «улаживать наш слух». В ряду прочих вопрос о языке при таком подходе вряд ли может рассматриваться иначе, как вопрос первостепенной важности. Творческий опыт Рихарда Вагнера даёт тому наглядное подтверждение.

Хорошо известно, что Рихард Вагнер создал все свои музыкально-драматические произведения (то есть более девяноста процентов всей своей композиторской продукции) на собственные тексты. Это обстоятельство, беспрецедентное в истории музыки, по крайней мере если говорить о композиторах первого ряда, не всегда оказывается должным образом осмыслено. Волею случая Вагнеру пришлось стать также и первым переводчиком собственных текстов, вернее, текста — в сентябре 1859 года находивший в то время в Париже композитор вынужден был взяться за французский перевод либретто оперы «Тангейзер», предполагавшейся к постановке в *Opéra National*. Несмотря на то, что Вагнер работал не один³, дело продвигалось со скрипом и стоило немалых физических и нервных затрат. После невероятного количества репетиций (164!) опера была наконец-то исполнена (по-французски) в марте 1861, причём её исполнение ознаменовалось вошедшим в историю скандалом с участием молодых аристократов — членов парижского Жокейского клуба, устроившим Вагнеру форменную обструкцию.

Парадоксальным образом именно эта скандальная премьера *de facto* положила начало французской «Вагнериане» — масштабному и интересному явлению, включавшему в себя, в частности, богатую традицию франкофонного вагнеровского исполнительства⁴. Представители этой традиции, певшие преимущественно по-французски⁵, уже в начале двадцатого столетия составляли достойную конкуренцию своим германоязычным коллегам, их многочисленные записи, сделанные по крайней мере на протяжении полувека, демонстрируют зачастую высочайший уровень вокального мастерства и исполнительской культуры.

Однако приходится констатировать, что несмотря на все несомненные и даже выдающиеся достоинства, эти артистические решения — именно в силу их «иноязычности» — всё же не могут быть в большинстве случаев признаны вполне соответствующими не только букве авторского текста, но и, пользуясь выражением известного вагнерианца Ганса фон Вольцогена, «духу Рихарда Вагнера». То же самое следует отнести на счёт *почти* всех, пусть даже самых удачных в общепринятом смысле слова, попыток исполнять сочинения Вагнера на любом языке, кроме немецкого (ранние оперы — «Феи», «Запрет любви» и уже упомянутая «Риенци», равно как и немногочисленные песни, представляют собой особый случай). Причины, дающие право на столь категорическое утверждение, будут вкратце изложены ниже и, переходя непо-

³ Значительная часть работы, в частности, литературно-поэтическое оформление текста была выполнена французскими сотрудниками Вагнера Э. Роше и Ш. Ньюитером, а также П. Линдау, франкоговорящим уроженцем Магдебурга.

⁴ Интерес французских музыкантов к Вагнеру вполне закономерен и здесь не последнюю роль сыграла его близость французской музыкальной культуре. Известно, что к числу наиболее ценимых им оперных композиторов принадлежали Д. Ф. Э. Обер и Ж. Ф. Галеви, а то, что творчество Вагнера начиная с ранней пятиактной трагической оперы «Риенци» вряд ли возможно себе представить вне прямого или косвенного воздействия эстетики французской Большой оперы, воспринятое в первую очередь через Дж. Мейербергера — факт, хорошо освещённый в «вагнероведческой» литературе.

⁵ Среди них такие исполнители мирового класса как бас-баритон Марсель Журнэ, сопрано Жермен Любэн и тенор Жорж Тиль.

средственно к изложению, я хотел бы сделать несколько дополнительных уточнений.

Упомянутая в заголовке «непереводимость Вагнера» включает в себя два аспекта. Во-первых, она означает безусловную *невоспроизводимость* в переводе фонетической, а точнее *фонической* структуры текстов того же «Кольца Нибелунга», в силу наличия в них аллитераций и специфической языковой «звукописи»; это характерное качество сближает вагнеровские тексты с теми многочисленными образцами поэтического творчества, в том числе подлинно великими, которые, оказывая почти магическое воздействие в оригинале, неизбежно теряют при переводе свой первоначальный семантический «аромат», а вместе с ним и способность быть адекватно воспринятыми иноязычным читателем.

Во-вторых, и в этом заключено существенное различие, вагнеровские либретто, при всех их несомненных художественных достоинствах, не являются *самодостаточными* литературными произведениями. Они изначально и принципиально *неполны*, и в этом кроется причина того, что, с одной стороны, в ряде случаев их аллитерационные ряды, существуя лишь на бумаге, вне связи с музыкой, могут скорее вызывать улыбку, чем завораживать. С другой стороны, многие текстовые единицы вообще не фокусируют на себе внимания, поскольку читатель остаётся в неведении относительно того, как они «работают» в *музыкально-сценическом* контексте, относительно «логических акцентов», расставляемых музыкой и, естественно, вполне ясных для Вагнера в период работы над текстом либретто. Принципиально важно понимать, что, например, фонетическое «оформление» того или иного текстового звена, *на бумаге* в немецком оригинале зачастую воспринимающееся как нарочитое (и при этом утрачивающееся при переводе), мыслилось Вагнером не просто как экспрессивный штрих собственно *литературного* дизайна, но как органичная часть *музыкально-драматического* процесса, единого и нерасторжимого; что только «внутри» этого процесса оно, как, впрочем, и весь текст либретто, обретало осмысленность наряду с прочими элементами грандиозного синтетического «действия», продуманность и проработка мельчайших деталей которого, прежде всего в зрелых сочинениях мастера, не может не поражать.

Хронологически первым в ряду сочинений, в которых Вагнер выступает как художник, достигший *полной* творческой зрелости, по праву считается одноактная опера «Золото Рейна», грандиозный пролог (нем. “Vorabend”), открывающий тетралогия «Кольцо Нибелунга», включающую в себя также оперы «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов»⁶. Работа над текстом началась в ноябре 1848 года, в целом же опера была завершена в мае 1854 года. Начиная с «Золота Рейна» можно говорить о наличии у Вагнера концептуально завершённой и продуманной до мелочей креативной стратегии, основывающейся на своего рода интегральном видении как конечной цели, так и средств её достижения во всём их многообразии, включая многообразие их потенциальных взаимодействий. Выработке этой стратегии предшествовала серия неустанных и порой мучительных попыток «обрести себя», прорваться, иногда двигаясь наощупь, к своему артистическому идеалу. При этом легко убедиться, что и в сочинениях, созданных до тетралогии, по крайней мере начиная с «Летучего Голландца» (1840–1842), композитор во многом следует тем же принципам «формования» музыкально-драматического процесса и широко пользуется многими из тех «специальных» приёмов, которые, начиная с «Золота Рейна», нашли ещё более систематическое, целенаправленное и комплексное применение в его творчестве. Объясняется это тем, что Вагнер, имеющий устойчивую репутацию композитора — бунтаря и реформатора, на деле был «укоренён»

⁶ Формально более точные варианты перевода немецкого “Die Götterdämmerung” — «Закат богов» или «Сумерки богов».

в музыкальной традиции, прежде всего, естественно, немецкой, как мало кто из его коллег-современников. Не в последнюю очередь это нашло отражение в широком использовании им принципов и приёмов из арсенала музыкальной риторики, дисциплинарные основы которой были заложены в германских землях ещё на заре эпохи барокко⁷.

Использование музыкально-риторических фигур, в большинстве случаев представляющих собой типологически унифицированные формы мелодического движения, напрямую связано с вопросом о взаимодействии слова и музыки и, следовательно, должно быть принято нами во внимание наряду с вышеупомянутым «фонетическим фактором». А если будет учтено ещё и во многом определяющее воздействие, которое оказало на вагнеровский вокальный стиль искусство драматической декламации в том виде, в котором оно сформировалось в Германии, прежде всего в столице его родной Саксонии — Дрездене в первые десятилетия девятнадцатого века, то можно будет считать, что важнейшие «точки опоры» (фонетическая, музыкально-риторическая и драматически-декламационная), необходимые для понимания *логики*, которой руководствовался Вагнер, в частности, при работе над вокальными партиями в зрелый период творчества, нами определены. Важно при этом то, что упомянутая логика ни в коем случае не предполагает присутствия некой предустановленной схемы: средства никогда не становились для Вагнера целью, «форма» никогда не довлела и на всех структурных уровнях была обусловлена содержанием.

Именно в приоритете, неизменно отдаваемом «органическому» над «механическим», а не в приверженности тем или иным обязывающим правилам Вагнер был безупречно и, можно даже сказать, образцово последователен. Обозначенные нами «точки опоры» были для него «отправными пунктами», ни в коей мере не сковывавшими творческую свободу, а, наоборот, предопределявшими её. Поэтому, в частности, формально одни и те же «ингредиенты» могли в различных контекстах находить совершенно различное (хотя и неизменно осознанное) применение и служить выражению качественно полярных идей и эмоций. Впрочем, эта тема слишком «специальна» и требует отдельного рассмотрения вне отведённых нам рамок.

Приступая к созданию литературной основы «Золота Рейна», Вагнер принял решение отказаться от привычного рифмованного стиха в пользу стиха аллитерационного, основанного на фонематической идентичности начальных звуков стоящих друг за другом слов и получившего в германской филологии наименование *Stabreim*. Используя этот тип стихосложения сообразно собственным целям и задачам, Вагнер трактовал его правила весьма произвольно, однако само обращение к данной поэтической «модели», более древней по сравнению с прочими известными в германоязычном пространстве, имело для него совершенно принципиальное значение.

Первоначальный импульс, возбудивший интерес Вагнера к *Stabreim*, был, скорее всего, чисто романтического свойства. Именно таким стихом была написана «Старшая Эдда», памятник древнеисландской эпической поэзии, ставший одним из сюжетных источников «Кольца Нибелунга» и включающий в себя, в частности, так называемые «Речи Сигдривы» (“*Sigrdrífumál*”), фрагменты которых, со значительными сокращениями и перестановками, но без потери связи с оригиналом были воспроизведены Вагнером в сцене пробуждения Брунгильды из третьего акта «Зигфрида». Хотя при изучении Эдды Вагнер пользовался современными ему немецкими переводами, он не пожалел времени для того, чтобы в некоторой степени освоить древнескандинавский язык, что дало ему возможность со знанием дела сравнивать

⁷ Историческая заслуга в этом принадлежит композитору и теоретику Иоахиму Бурмейстеру, чей «пионерский» труд под красноречивым названием “*Musica poetica*” был опубликован в Росток в 1606.

переводы с оригиналом. В свою очередь сравнение немецкого текста Вагнера с его древне-скандинавским прообразом демонстрирует не только существующее между ними содержательное, но и совершенно определённое фонетическое родство.

Слушая сегодня (по-немецки!) восторженные слова, которые обращает к солнцу пробудившаяся Брунгильда в финальной сцене «Зигфрида», мы, таким образом, слышим не только текст и музыку Рихарда Вагнера, но и дошедшее к нам из глубины веков отчётливое эхо нордического эпоса:

«Зигфрид», III акт, сцена 3	«Старшая Эдда», Речи Сигдривы
Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht! Heil dir, leuchtender Tag!	<i>Lengi ek svaf, lengi ek sofnuð var, löng eru lýða læ;</i> ... Heill dagr! Heilir dags synir! Heil nótt ok nift!
<i>Lang war mein Schlaf; ich bin erwacht. Wer ist der Held, der mich erweckt?</i>	etc.
etc.	etc.

В том, что притягательность седой германской древности, равно как и желание ощутить её живое присутствие в слове здесь и сейчас, повлияли на выбор Вагнера в пользу *Stabreim*, сомневаться не приходится. Однако были и другие, более веские причины, этот выбор, в конечном счёте, предопределившие.

Архаичность *Stabreim* стала для Вагнера аргументом в пользу его изначальной близости «натуре», естественной языковой стихии, в период «творения языка» наделяющей родственные по смыслу слова схожестью звучания. Эта «симпатическая связь» звучащего и значащего, по мысли Вагнера, должна была «ухватываться» аудиторией на подсознательном уровне и посредством моментально развёртывающихся ассоциативных рядов облегчать комплексное понимание *смыслов* происходящего, порождая вместе с тем разнообразнейший спектр эмоциональных реакций. Полная же ясность, «внятность» (“*Deutlichkeit*”) содержания на всех уровнях должны были обеспечиваться путём координированного взаимодействия всех используемых «строительных элементов» — литературно-речевых (во всём их многообразии), пластических и собственно музыкальных, совместно созидающих «синтетическое произведение», “*Das Gesamtkunstwerk*” в собственной вагнеровской терминологии⁸. Обилие и многообразие связей в зрелых сочинениях Вагнера, стоящих ближе всего к идеалу *Gesamtkunstwerk*, необозримо, неслучайно поэтому попытки их комплексного анализа предпринимались в специальной литературе исключительно редко. К счастью, наши задачи гораздо скромнее: на нескольких кратких примерах мы постараемся продемонстрировать в самых общих чертах, как Вагнер-композитор работал с немецкими текстами собственного сочинения и по возможности объяснить, почему замена оригинальной литературной основы его опер переводным текстом представляется нецелесообразной.

Для того чтобы подбор примеров не показался тенденциозным, мы будем останавливаться на «первом попавшемся» — на *первых* репликах, произносимых *главными* действующими лицами тетралогии при их *первом* появлении в опять же *первой* сцене каждой из опер (в слу-

⁸ Вероятнее всего Вагнер заимствовал этот термин у немецкого религиозного философа Эвзевию Грандорфа, двухчастный труд которого, примечательным образом озаглавленный «Эстетика, или Учение о миропонимании и искусстве» (“*Aesthetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*”), был опубликован в Берлине в 1827 году.

ятный вкус семантического коктейля, замешанного на зависти и вожделии. Таким образом сразу же вскрывается негативная суть Альбериха, поведение которого поначалу внешне не несёт в себе ничего предосудительного.

При ближайшем рассмотрении «всплывает» ещё одна примечательная деталь. Личное местоимение “ihr” («вы» при обращении к Дочерям Рейна), дважды повторяющееся в начале восьмитактового фрагмента, и “mir” (“zu mir”, «ко мне»), помещающееся в самом его конце, оказываются, тем не менее, «спаянными» одним и тем же (в данном случае музыкальным) звуком ре малой октавы, что в сочетании с общим сумрачным тембровым и гармоническим колоритом этой необычной серенады опять-таки навеивает недобрые мысли о похоти и обладании. С этого же звука ре, примечательным образом, «выход Альбериха» и начинается (“Hehe, ihr Nicker”). Похоже, уже эта первая мрачноватая усмешка карлика несёт в себе больше, чем можно было бы предположить, «полезной информации», пусть и в «свёрнутом» виде.

«Валькирия». Преследуемый недругами и грозой, смертельно утомлённый Зигмунд вбегает в лесное жилище Хундинга (как вскоре выясняется, своего злейшего врага) и падает в изнеможении у очага, успев перед этим только бросить короткую реплику:

Нотный пример 2а. «Валькирия», I акт, сцена 1

SIEGMUND.

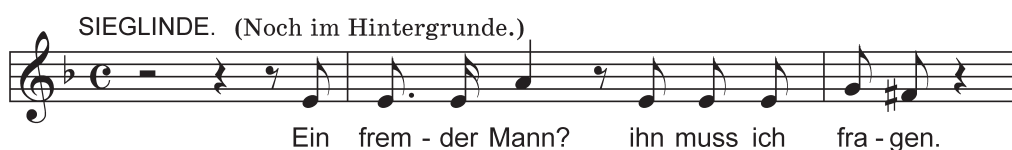


Wess' Herd diess auch sei, hier muss ich ra - sten.

При «озвучивании» (нем. “Vertonung”) текста реплики в первых двух тактах Вагнер пользуется приёмом из арсенала «музыкально-криптографического письма», имевшего широкое хождение ещё в культуре барокко: здесь явно имелась в виду аналогия между входящими соответственно в состав немецких слов “Wess’(en)” и “Herd” звуками [ɛ] и [e] с одной стороны и немецким же обозначением звука ми (“e”) с другой. В соответствии с этим «правилом игры» наречие “auch” приходится на звук ля (“a” в немецком обозначении). В третьем такте «безвольное» нисходящее движение по ре-минорному пентахорду (нижнему пятизвучному отрезку гаммы) соответствует «оседанию» измождённого Зигмунда на пол, причём падающему на «сильное время» и звучащему довольно категорично “hier” («здесь»), как и корню глагола “rasten” («делать привал», нем. Rast — остановка, передышка), соответствуют более протяжённые (четвертные) длительности. После замыкающей пентахорд музыкально-риторической фигуры «вздоха» (Seufzer) на слове “rasten” следует пауза — в этом месте силы оставляют Зигмунда, «вдох», включённый в поток нисходящего гаммообразного движения, оказывается внезапно оборванным, как и вся содержащая его звуковая цепочка. Появляющаяся вслед за тем на сцене Зиглинда с первого же произносимого ею слова обнаруживает своё глубокое родство с Зигмундом, определяющую роль в этом играют всё те же музыкально-фонетические параллели, теряющиеся при переводе:

Нотный пример 2б. «Валькирия», I акт, сцена 1

SIEGLINDE. (Noch im Hintergrunde.)



Ein frem - der Mann? ihn muss ich fra - gen.

Перед нами снова, на сей раз, пожалуй, в ещё более чеканной форме, возникает звучащая криптограмма, слагающаяся из грамматических, фонетических и собственно музыкальных элементов: {“Ein fremder Mann” + (e – e – e – a = ми – ми – ми – ля)}, причём звуку [a] в слове “Mann” соответствует аналогичный звук как в слове “auch”, так и в слове “sei” [zaɪ] из предыдущей реплики Зигмунда. Следующие затем ряды гласных в обеих репликах оказываются почти полностью идентичными (с учётом долготы и краткости звуков): “hier muss ich rasten” — “Ihn muss ich fragen” → ([i:] – [u] – [i] – al – [ə]) — ([i:] – [u] – [i] – a: – [ə]). В этом месте Вагнер, в соответствии со своим пониманием «природы» гласных (аналогичных, по его мысли, «всему внутреннему организму живого человеческого тела» в отличие от согласных, аналогичных внешнему облику человека), предельно «сближает» своих героев через фонетику. Зигмунд и Зиглинда предстают «единосущными», «кровно» едиными буквально с первого же произносимого ими звука, можно сказать, вне всякой сюжетной конкретики, задолго до того, как узнают друг в друге брата и сестру.

«Зигфрид». Злобного карлика Миме, изошрённого в своём деле, но всё же не идеального кузнеца мы застаём за работой в состоянии тяжелейшего стресса. После очередной неудачной попытки сковать из обломков чудесный меч Нотунг, он резко прерывает работу и издаёт вопль, полный отчаяния и ярости:

Нотный пример 3. «Зигфрид», I акт, сцена 1

(Einhaltend.)

Zwang-vol-le Pla-ge! Müh' oh-ne Zweck!

В этой реплике Миме сразу обращает на себя внимание аллитерационная арка **Zwangvolle — Zweck**; ономаопоэтически она соответствует звяканью молота по наковальне и лязгающему звуку раскалывающегося меча; кроме того, повторяющаяся морфема “zw-” вызывает ассоциации со словами **Zweifel** (сомнение), **Verzweiflung** (отчаяние), **entzwei** (на части), **zwicken** (ныне малоупотребительное в значении «причинять боль», кроме того в значении **zwinkern** = подмигивать; подмигивание — ярчайшая мимическая «отметина» самого Миме), а также **Zwicker** (букв. «пенсне» или «тот, кто шиплется», в переносном значении «невыносимый, отвратительный человек») и, наконец, **Zweig** (карлик). Характерная морфема “zw-”, обильно рассыпанная в тексте «Зигфрида», таким образом, уже сама по себе выполняет важную ассоциативно-смысловую функцию. В слове “Zweck” ([ˈtʃvɛk]) она, однако, выступает «в паре» с фонемой [k], которая впоследствии тоже активно «работает» в тексте, помогая (в том числе фоносемантически) «дорисовывать» малопривлекательный портрет Миме (“nicken”, “knicken” = кивать, сгибаться). По типу мелодического движения, направленного гаммообразно сверху вниз, первая реплика Миме представляет собой музыкально-риторическую фигуру *Descensus*, известную также как *Catabasis* (греч. Κατάβασις, «нисхождение»), с давних пор в различных модификациях использующуюся, в частности, при музыкальном изображении всевозможных «катастрофических» ситуаций, и по этой причине оказывающейся вполне уместной в данном конкретном случае (см. также второй такт нотного примера 2а). Примечательно, что на слове “Zweck” (цель) мелодическая линия резко взмывает вверх, устремляясь в звук «до», лежащий на расстоянии полутона ниже исходного «режущего» «ре-бемоль», при-

ходящегося на начальное “Zwang” (насилие). Таким образом «цель» оказывается отброшенной, западня, в которую попадает Миме, с лязгом (Zwang-Zweck) захлопывается, круг замыкается, бессмысленное *насилие* оказывается *целью*.

«Гибель богов». Первый эпизод пролога оперы — беседа трёх норн, вещей дев, плетущих нить времён, — «творится» в глубокой ночи, несущей, однако, в своём лоне искру утренней зари. После того как нить времён рвётся, заря постепенно разгорается. Явление нового дня сопровождается грандиозным оркестровым *crescendo*, потрясающим по силе воздействия динамическим и красочным нагнетанием, «разрешающимся» в проникновенном признании Брунгильды, обращенном к Зигфриду:

Нотный пример 4а. «Гибель богов», пролог

BRÜNNHILDE.

Zu neu - en Ta - ten, teu - rer Hel - de,
wie liebt ich dich, ließ ich dich nicht?

Наступивший новый день (“der neue Tag”), символизируемый экспрессивным «взлётом в зенит» мелодической линии, с необходимостью означает для Брунгильды и Зигфрида также и «новые деяния» (“die neuen Thaten”, “zu neuen Thaten” = «на новые дела»). Языковая параллель, столь очевидная лишь в германоязычном контексте, становится в данном случае не только важнейшим смыслообразующим фактором, но и органично связывает частность (положение слова “Thaten” в первом возгласе Брунгильды) с целым сценическим действием (вагнеровская ремарка “Der volle Tag” — «полный день»), заставляя их как бы «взаимоотражаться». Следующий непосредственно затем двутакт привносит в речь героини интимную лирическую интонацию. Ниспадающий мотив вначале эмфатически «приподнимает» слово “teuer” (дорогой, любимый) и затем замыкается выразительным «вздохом» на “Helde” (герой). Очередной эмфазис приходится на растягиваемый почти на целый такт союз “wie” («как»), образующий своего рода концентрированный энергетический пучок с последующим “liebt ich dich” («любила бы я тебя», букв. смысл: «чего бы стоила такая любовь»). Здесь в музыкально-графической проекции текста приходящееся на один и тот же звук (ми бемоль первой октавы) маленькое “ich” в соединении с «огромным» “dich” (восьмая и половинная длительности соответственно) даёт нам предельно наглядный, «эмблематический» образ любви Брунгильды. Последнее “ließ ich dich nicht” («если бы я тебя не отпустила») рассматриваемого фрагмента в первоначальном наброске Вагнера имело иные мотивные очертания:

Нотный пример 4b. «Гибель богов», пролог,
первоначальная версия мотива

BRÜNNHILDE.

ließ ich dich nicht?

Внесённые изменения позволили Вагнеру не только усилить музыкально-драматическую выразительность оборота (в частности за счёт эмфатического акцента на слове “liess”), но и соблюсти своего рода «грамматическую корректность», заставив мелодическую линию „завернуть“ на отрицательной частице “nicht”.

Перед тем как завершить разбор примера, хочется обратить внимание ещё на два примечательных обстоятельства. Если мы рассмотрим фонетический ряд, состоящий из последовательности гласных, вычлененных из текста разбираемого отрывка, то обнаружим, что он сам по себе чем-то напоминает миниатюрную музыкальную композицию (стрелками указано направление музыкальной фразы):

$$\begin{array}{c} u: \quad \circ \quad \text{ə} \rightarrow a: \quad \text{ə} \\ \quad \quad \circ i \quad \text{ə} \rightarrow \varepsilon \quad \text{ə} \\ i: \rightarrow i: \leftarrow i \quad i \\ \quad \quad i: \leftarrow i \quad i \quad i \end{array}$$

Нерасторжимая связность экспрессивного звукового потока, создаваемого совместно музыкальными и фонетическими средствами, предоставляет исполнительнице партии Брунгильды неплохие возможности продемонстрировать как красоту тембра, так и мастерство фразировки (при условии, что она этими качествами обладает). С учётом этого исполнителям особенно важно не упустить из виду предостерегающую ремарку Вагнера, сохранённую для нас его ассистентом Феликсом Моттлем: “Niemals schleppen! Dialog ! *Keine Arie!*” («Ни в коем случае не затягивать! Диалог! *Не ария!*», курсив мой. — А. В). Не менее важно, впрочем, не перепутать тут «диалогичность» с «речитативностью».

О воздействии драматической декламации на творчество Вагнера уже упоминалось, и влияние это при ближайшем рассмотрении обнаруживается во всех приведённых выше примерах. С этой точки зрения было бы интересно проанализировать несколько фрагментов из «самостоятельных», не входящих в тетралогию музыкально-драматических сочинений Вагнера зрелого периода — «Тристана и Изольды», «Нюрнбергских мейстерзингеров» и «Парсифаля» (в этих сочинениях Вагнер снова обращается к рифмованному стиху, в последних двух случаях использование аллитераций сводится к минимуму). Однако вряд ли это сейчас является необходимым, особенно с учётом того, что подобного рода разбор, не изменив ничего принципиально, неизбежно «взорвал» бы рамки настоящей работы.

В довершение нашего экскурса в область конкретики можно только заметить, что музыкальные структуры, создаваемые под влиянием речевой интонации, будь то бытовой, как в случае Даргомыжского и Мусоргского, будь то театрально-декламационной, как в случае Вагнера, не могут быть мыслимы вне породившего их языкового субстрата с только лишь ему присущими семантическими и синтаксическими особенностями. Независимо от качества музыки любой, даже самый умелый перевод оригинального текста с необходимостью приведёт (и приводит) в подобных случаях к потере этими структурами их первоначальной осмысленности, которая ничем не может быть компенсирована.

Очевидно, что даже такого предельно сжатого рассмотрения достаточно, чтобы стало ясно: Вагнер использовал немецкий язык, его фонетику, синтаксис и экспрессивные возможности в качестве важнейшего строительного материала своих музыкальных драм. Есть все основания утверждать, что благодаря текстовой основе, скрупулёзно проработанной и зафиксированной Вагнером по-немецки, в частности, благодаря её фоническим, синтаксическим и морфологическим структурам, музыкальные драмы Вагнера являются именно тем, чем они являются.

Спрашивается, можно ли при таком положении вещей в буквальном смысле «заменять язык», заменить, так сказать, один из важнейших, «фундаментальных» строительных мате-

риалов здания без риска того, что вся конструкция в результате этого повиснет в воздухе или, наоборот, оседет? Взвешенный ответ на этот вопрос, скорее всего, должен выглядеть так: исполнение, во многих отношениях даже превосходное, *зрелых* опер Вагнера в переводе безусловно возможно, с той лишь небольшой поправкой, что в таком случае это будут уже не совсем произведения Рихарда Вагнера. Что это, скорее всего, будет уже нечто совсем другое. И здесь, как говорится, ничего личного, ни вкусовых пристрастий, ни эстетических предпочтений — только констатация очевидного.

Не менее очевидно также и то, что всё вышесказанное не может служить аргументом ни «за», ни «против» перевода в тех случаях, когда речь идёт об исполнении сочинений других композиторов, и лишь подтверждает высказанное вначале соображение относительно необходимости гибкого подхода при решении вопроса о языке. К этому, правда, стоит добавить, что в целом влияние той же музыкальной риторики в творчестве немецких композиторов (в силу ряда исторических причин, а возможно даже и специфического, опять же не без участия языка сформированного склада германского ума) на протяжении столетий прослеживается в явно большей степени, чем в творчестве их коллег, представляющих иные музыкальные культуры. Однако в части последовательности и комплексности при работе со словом как в широком, так и в узком понимании у Вагнера, скорее всего, и здесь не найдётся конкурентов.

Значит ли это, что оперы Вагнера, в частности, те, что входят в «Кольцо» предназначены только для немцев, или, по крайней мере, только для германоговорящих? Вовсе нет; кстати сказать, именно в германоязычной среде творчество Вагнера с самого начала находило и даже в наши дни всё ещё находит своих наиболее ярых и непримиримых противников. Может ли быть в какой-то степени поставлена под сомнение целесообразность предпринимаемого сегодня переиздания текстов тетралогии в переводе на русский язык? Опять же, безусловно нет, совсем наоборот, хотя при этом принципиально важно, что издательством «Планета музыки» было принято решение издать русский перевод и немецкий оригинал именно в виде «параллельных текстов». *Послание* Вагнера — а это, собственно, и есть весь сотворённый им звучащий космос тетралогии, символический двойник мира, в котором мы все живём — имеет в принципе универсальный характер и адресовано всем тем, кто хочет его услышать и понять. Рискну высказать мнение, что понять его означает настолько полно, насколько возможно, погрузиться в мир «Кольца», проникнуться его эмоциональной атмосферой, воспринять его эстетические коды и — не в последнюю очередь через них — его этическое содержание. Взглянуть на наш мир через призму «Кольца» и сделать в чём-то не слишком утешительные, но важные выводы.

Пересказывать здесь сюжет тетралогии было бы бессмысленным и неуместным занятием, тем не менее есть вещи, которые необходимо иметь в виду всякий раз, соприкасаясь так или иначе с вагнеровским *Opus magnum*. Перед нами не просто оперный цикл, перед нами воплощённое в слове, звуке и жесте аллегорическое повествование о самом общем и самом насущном для всех и каждого. О бренности и бессилии любых, даже самых совершенных писанных законов перед лицом непреложного и неуничтожимого, как само бытие, закона обновления мира в потоке непрестанного становления и сменяемости проходящих форм и явлений. О том, что, только принимая как должное этот непреложный закон и, следовательно, принимая конечность нашего индивидуального бытия, мы вместе с тем обретаем шанс по-настоящему осознать необходимость своего присутствия в мире, равно как и живо ощутить присутствие его бесконечности в нас самих. Это повествование о близорукости эгоизма, о самоубийственной логике властолюбивых устремлений, различными путями влекущих в общую пропасть бога Вотана и карлика Альбериха, только

на первый взгляд кажущихся крайними антиподами. Об опасностях и соблазнах, подстерегающих даже самые чистые и самоотверженные души в извилистых коридорах существования. И, конечно же, о любви — неизменно стоящей в центре вагнеровской этики всеобъемлющей созидающей силе, бесконечно чуждой как костной моральной догме, так и спонтанным всплескам сентиментальной неврастении. О любви как жертвенном подвиге, в котором только и способно в полной мере раскрыться индивидуальное человеческое «я», несущее в себе бесконечность.

Понимание Вагнера, таким образом, не есть таинственное и не каждому дающееся умение «разбираться в музыке», не есть единовременный акт, этакий успешно пройденный тест на сообразительность. Понимание Вагнера есть ддящийся и в конечном счёте благотворный процесс, требующий, однако, известных волевых, душевных и интеллектуальных усилий. Конечно, музыка Вагнера способна захватывать, опьянять слушателя, возносить его на высоты поистине головокружительные, и здесь как раз никаких усилий может и не потребоваться, однако хотелось бы предупредить тех, кто подходит к искусству Вагнера главным образом как к такого рода музыкальному «аттракциону», что они тем самым обкрадывают себя.

Уже находясь в зените композиторской славы Вагнер-дирижёр лишь считанные разы выступил с концертными программами, включавшими в себя только симфонические фрагменты его опер, и поныне столь возбуждающие публику. При этом не просматривается никаких внешних причин, которые могли бы всерьёз помешать ему, к тому же знавшему, как, пожалуй, никто другой, толк в саморекламе, поставить это дело на поток к вящему удовольствию любителей острых музыкальных ощущений. Среди последних и сегодня находится немало таких, которые искренне и с известной долей сожаления недоумевают, почему Вагнер не писал в самом деле симфоний, а сосредоточился на оперном жанре. Есть, однако, что-то глубоко символичное, хоть и весьма огорчительное в том, что он должен был уйти, не успев приступить к реализации вынашиваемых им в последние годы жизни планов создания ряда чисто симфонических сочинений, формально не связанных с музыкальным театром¹¹. Эстетический идеал, воплотить который он всю жизнь стремился — *Das Gesamtkunstwerk*, — был немислим вне сцены, вне театрального пространства. И при этом неизбежно предполагал аудиторию совершенно определённого качества.

Как нечто идеальное Вагнер представлял себе ситуацию, при которой воздействие такого произведения было бы молниеносным, ничем не опосредованным и не требующим дополнительных разъяснений. Однако на практике он предпочитал готовить потенциального зрителя-слушателя к предстоящему восприятию своих сочинений очень даже заблаговременно, и в соответствии с этим, в частности, тексты тетралогии публиковались им в опережающем режиме¹².

В результате немалая часть аудитории, приходящей на очередную премьеру вагнеровской оперы, оказывалась не только «в курсе» сюжетной канвы и даже не просто знакомой (нередко достаточно хорошо) с литературной основой оперы. Самое ценное заключалось в том, что через это предварительное знакомство она оказывалась «подготовленной к погружению», то

¹¹ С другой стороны, если бы этим планам было суждено осуществиться, задуманные Вагнером одночастные симфонии — «Виланд-кузнец», «Ромео и Джульетта», «Путешествие Лоэнгрин по морю» — стали бы скорее чем-то вроде симфонических поэм или симфонических фантазий, в любом случае обнаружив близость именно к программной, а не к «абсолютной» музыке.

¹² Можно даже сказать в сильно опережающем: первое издание текстов тетралогии увидело свет в Цюрихе в феврале 1853 года, то есть более чем за год до окончания работы над партитурой «Золота Рейна». Временная дистанция, пролегающая между этой публикацией и окончанием работы над партитурой «Гибели богов» (21 ноября 1874 года) составляет почти 22 года.

есть гораздо более восприимчивой к совокупному содержанию «синтетической драмы», в полном соответствии с устремлениями её творца. Всякому, кто в первый раз отваживается посетить представления «Кольца Нибелунга», было бы крайне полезно воспользоваться этим примером, и, что называется, соблюсти очерёдность, потратив какое-то, может быть, даже немалое, время на ознакомление с текстами тетралогии, на их внимательное *перечитывание*, прежде чем решиться на поход в театр. Хотя на самом деле это касается не только «новичков», но и посетителей с опытом. Почему нет? Разве не интересно будет читателям творчества Вагнера (в частности русскоязычным) познакомиться с этим творчеством ещё ближе и понять его ещё лучше? В идеале это касается, причём в полной мере, также и профессионалов, включая непосредственно вовлечённых в процесс исполнения. В этом отношении предлагаемое читателю издание способно принести неоценимую пользу не только тем, кто делает свои первые шаги на пути к Вагнеру, но и многим из тех, кто в той или иной мере «дружит» с его творчеством уже не первый год.

Впрочем, наверняка отыщется немало вполне разумных людей, даже среди заядлых театралов, которые в этом месте пожмут плечами и скажут: а вообще-то зачем нам всё это нужно? К чему все эти сложности и усилия, если мы приходим в театр для того, чтобы если уж не совсем расслабиться, то во всяком случае отвлечься от повседневных хлопот и получить удовольствие? Нет, мы конечно готовы сопереживать героям, долго аплодировать и даже выстоять очередь за автографом любимого артиста. Но неужели этого недостаточно? Неужели же в случае Вагнера здесь что-то обязательно должно быть иначе и вообще стоит ли всё так усложнять?

Ответ на этот вопрос (если он, конечно, будет поставлен) каждый должен дать себе сам.

Александр Викулов
Дирижёр, Magister atrium
Университета музыки и сценического искусства
«Моцартеум» в Зальцбурге, Австрия

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Создание цикла «Кольцо Нибелунга» заняло у Вагнера почти 30 лет. Впервые мысль об опере на сюжет героического эпоса о Зигфриде посетила Рихарда Вагнера осенью 1848 года. В конце 1852 года либретто всей трилогии, названной «Кольцо Нибелунга», было завершено и издано. Но две последние части, и в особенности финал, еще неоднократно переписывались и обрели окончательный вид лишь в 1863 году. В 1854 году была написана музыка «Золота Рейна», в 1856 году — «Валькирии». Тогда же Рихард Вагнер начал работу над «Зигфридом», но, написав полтора акта, прервал сочинение оперы. Лишь много лет спустя, после создания «Тристана и Изольды» и «Мейстерзингеров», осенью 1868 года Вагнер смог вернуться к «Зигфриду», который был закончен в 1871 году. И только в 1874 году, через 26 лет после создания либретто первой оперы, была наконец завершена партитура «Заката богов» и всей трилогии «Кольцо Нибелунга».

Музыка Рихарда Вагнера пришла в Россию еще при жизни композитора в середине девятнадцатого века. С момента премьеры «Лоэнгина» в 1868 году в Петербурге оперы Вагнера заняли прочное место на сцене Императорского (Мариинского) театра в Петербурге. Однако подлинное открытие Петербургом Вагнера произошло в 1889 году, когда пражский антрепренер А. Пойман привез в столицу передвижную немецкую труппу, чтобы на немецком языке познакомить петербуржцев с четырьмя операми «Кольца Нибелунга» Вагнера. Для этих спектаклей Мариинский театр предоставил гастролерам свою сцену, а вместе с тем — свои хор и оркестр. Девять лет спустя, в 1898 году интернациональная оперная труппа Г. Парадиза привезла в Петербург наряду с полубившимися в Петербурге «Лоэнгрином» и «Тангейзером» и уже известными по гастролям 1889 года отдельными частями тетралогии — «Валькирией» и «Зигфридом», музыкальные драмы «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристана и Изольду», а также созданного композитором в начале 40-х годов «Летучего голландца»¹. Цикл «Кольцо Нибелунга» был впервые представлен на Императорской сцене силами петербургских артистов на рубеже двадцатого века, начиная с премьеры «Валькирии» в ноябре 1900 года.

Поскольку в то время принято было исполнять оперы на русском языке, вне зависимости от языка оригинала, к каждой новой постановке в театре создавались переводы либретто. Далеко не все эти переводы обладали художественной ценностью или отвечали высоким требованиям текста музыкальной драмы, за что подчас подвергались жестокой критике музыковедов и слушателей.

В десятых годах двадцатого столетия пианист, музыковед, журналист и ярый вагнерианец Виктор Павлович Коломийцев (1868–1936) издал свои «приспособленные для пения» эквивалентные переводы либретто всех четырех опер цикла (1910–1912). Они не только передают все особенности метафоричного поэтического языка Вагнера, но и сохраняют полное совпадение семантических акцентов и рифмоокончаний, точно придерживаясь при этом музыкально-интонационной канвы текста оригинала. Сам Коломийцев писал об этом в статье «О музыкальном переводе драм Вагнера» (1910), включенной в данное издание. Эти переводы либретто были напечатаны издательством П. Юргенсона в Москве отдельными брошю-

¹ Из книги «Рихард Вагнер и его оперы на сцене императорской русской оперы (Мариинского театра) в Санкт-Петербурге» / М. Малкиель. СПб. С.-Петербург. секция науч. исслед. творчества Р. Вагнера, 1996.

рами для каждой оперы с предваряющими их статьями В. Коломийцева: «О музыкальном переводе драм Вагнера» (1910), «О переводе Золота Рейна» (1910), «О переводе Валькирии» (1911), и статья «От переводчика» к либретто оперы «Закат богов» (1912).

В данном двуязычном издании либретто четырех опер цикла «Кольцо Нибелунга» оригинальный текст приводится по изданию 1876 года издательства “Verlag von B. Schott’s Söhne”, Mainz. Мы сохранили орфографию оригинала, весьма отличающуюся от современного написания. Язык перевода мы привели в соответствие с современными нормами русского языка.

Предваряя вопрос о названии, поясним, что, хотя во многих современных переводах цикл Вагнера переводится как «Кольцо Нибелунгов», название «Кольцо Нибелунга» является более точным и лучше соответствует сюжету трилогии. В оригинале название звучит как “Der Ring des Nibelungen”, что совершенно однозначно указывает на единственное число. Если бы название звучало как «Кольцо Нибелунгов», оно бы писалось как “Der Ring der Nibelungen”, т. е., вместо артикля *-des* был бы использован артикль множественного числа *-der*. Нибелунг, о котором идет речь в опере, это гном Альберих, который и создает кольцо в опере «Золото Рейна».

То же касается и перевода названия последней оперы цикла. Существует довольно распространенный перевод оригинального названия, “Götterdämmerung”, — «Гибель богов». В. Коломийцев перевел его как «Закат богов», что, во-первых, гораздо точнее само по себе, (“Dämmerung” — это «сумерки», «сумрак»), а во-вторых, лучше отражает смысл событий последнего дня трилогии. Встречающийся также перевод «Сумерки богов» еще более точен, но отсылает нас скорее к книге Ф. Ницше с аналогичным названием (“Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert”), увидевшей свет гораздо позднее оперы, — в 1888 году. Видимо, В. Коломийцев хотел усилить смысл названия, сохранив при этом точность перевода, отчего и отразил его именно так.

У читателя, возможно, возникнет вопрос: почему «Кольцо Нибелунга» называется трилогией, хотя и состоит из четырех опер? Дело в том, что сам Вагнер определяет события, происходящие в «Кольце», трехдневным циклом с прологом («предвечерием»). Здесь, безусловно, можно усмотреть аналогию с днями Творения, когда само понятие «день» трактуется не как отрезок времени в 24 часа, и даже не как промежуток между восходом и закатом солнца, но как некий метафизический временной интервал, за который происходит определенное событие. В свете вышесказанного название последней оперы («Закат богов») приобретает особый смысл. Однако возможна и более приземленная трактовка: композитор просто желал, чтобы оперы шли в театре одним циклом, по одной за вечер. Так или иначе, в оригинале цикл «Кольцо Нибелунга» назван трилогией, что и сохранил В. Коломийцев в своем переводе.

И последнее примечание, касающееся перевода имен собственных. В основном, все имена приведены в том написании, в котором они встречаются и сейчас. Но есть одно исключение — имя главной героини, валькирии Брунгильды (Brünnhilde). В современных переводах ее имя пишется как Брунгильда или Брюнхильда. В. Коломийцев пишет его всегда как Брингильда. Возможно, именно такое написание взято из вышедшей в свет в журнале «Русский вестник» в 1888 году поэмы А. Н. Майкова «Брингильда» по мотивам фрагмента из «Младшей Эдды».

Поскольку Р. Вагнер вначале издавал тексты своих драм, а лишь затем приступал к сочинению музыки, тексты его сценических ремарок в книге и в партитуре порой разительно отличаются. В данных переводах В. Коломийцев привел все сценические ремарки, встречающиеся в нотах, сохранив из оригинального либретто и то, что затем подверглось сокращению.

М. Куперман

О МУЗЫКАЛЬНОМ ПЕРЕВОДЕ ДРАМ ВАГНЕРА

Что качество перевода вокального текста имеет огромное значение, когда дело идет о драмах байрейтского поэта-композитора, — это в настоящее время понимается, кажется, всеми, — даже и не читавшими его книги «Опера и драма». Но нельзя не заметить, что у нас лишь очень и очень немногие относятся сознательно к самой *природе* музыкального перевода. Большинство судит только с точки зрения чисто литературной, да разве еще о степени близости перевода к оригиналу, — словно забывая, что оценке подлежит перевод *музыкальной* драмы, где все и вся, в конце концов, обуславливается уже готовой музыкой, сложившейся и, если можно так выразиться, кристаллизовавшейся в зависимости от слов иного языка. В этих суждениях сплошь и рядом совсем-таки умалчивается о главном, — о *внешней, грамматической, и внутренней, психологической, связи поэзии с музыкой*; а этим самым как бы вовсе отрицается или игнорируется значение *вокальной* строки Вагнера, т. е. нот, предназначенных им для пения. При таких условиях о правильном и полном понимании его музыкальной драмы говорить не приходится. Ибо что может быть непонятнее и, скажем прямо, — скучнее *драматического* вагнеровского пения, если оно не вяжется с распеваемыми словами, если последние искусственно втиснуты в ноты, потерявшие смысл и жизнь?

Вообще у нас, в России, единение поэзии и музыки воспринимается более смутно и прививается более медленно, чем в других странах, культивирующих вокальную музыку и ее высшее проявление — музыкальную драму. Сказанное относится не только к русской оперной аудитории, но и к русскому вокальному творчеству, далеко не всегда удачно оперирующему со словом.

Итак рассмотрим, какие требования мы должны и можем предъявлять к музыкальному переводчику. Само собой разумеется, что я имею в виду идеал, к которому последний должен стремиться, и вовсе не претендую на то, что сам уже достиг этого идеала.

1. Удобство текста для певцов

Большинство наших певцов в отношении текста интересуется, главным образом, тем, насколько он труден или легок для вокального произношения. Следует сказать, что с обычной оперной точки зрения оригинальные тексты самого Вагнера довольно трудны для пения: в этом смысле об «удобстве» певцов поэт-композитор заботился весьма мало. Он ставил всякие гласные буквы на всякие ноты и нагромождал согласные, — даже в быстром движении и на дробных нотах. Первое время кое-кто из немецких певцов ворчал на это и, вместе с частью критики объявлял вагнеровские тексты «непевучими» (что Вагнер и вложил в уста своего Бекмессера¹). Но потом все мало помалу привыкли и научились отлично произносить Вагнера. Теперь о «непреодолимой» трудности его текстов в Германии нет уже и речи.

¹ В опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры» (1867, пост. 1868) педантичный городской писарь. Дотошно отмечал ошибки мастерзингеров. Имя Бекмессера стало нарицательным в значении мелочного педанта, зануды и критикана. — *Примеч. ред.*

Дело в том, что для хорошего певца с развитой дикцией и правильно поставленным голосом не должно быть, в сущности, «трудных» слов. Слова или их соединения могут быть *некрасивы*, но не *неудобны*: отчетливо спеть, как и продекламировать в чтении, можно все, что угодно. Трудности же этого рода обыкновенно порождаются недостатками самих же певцов.

К сожалению, лишь немногие из наших оперных артистов, вообще очень талантливых, могут похвалиться правильно поставленным голосом и хорошей дикцией, — которую, кстати сказать, и нельзя развить на том оперном репертуаре, где слово стоит на самом последнем месте. Из гласных букв особенно закрытое *у* является камнем преткновения у большинства оперных певцов. Впрочем, у одного из самых выдающихся наших теноров именно это *у*, даже на высоких нотах звучит лучше и легче всего.

Так или иначе, но в данном случае от переводчика нельзя требовать, чтобы он был *plus royaliste que le roi-même*². Конечно, он *может*, но отнюдь не обязан, до известной степени соображаться и с удобствами певцов, — например избегая пресловутого *у* на сильно подчеркнутых нотах и не скопляя большого количества согласных букв; хотя следует, с другой стороны, помнить, что очень часто именно согласные, а не гласные, придают характерность слову. К тому же у каждого певца свои особенности, и на всех все равно не угодишь. Поэтому вопрос этот я считаю второстепенным для переводчика: во всяком случае, для удобства певцов, он никоим образом не должен жертвовать ни одним из других, несравненно более важных условий.

2. Близость к оригиналу

Нечего и говорить, что перевод музыкальной драмы, — совершенно также, как и всякий перевод с одного языка на другой, — должен быть по возможности близок к оригиналу: никакие посягательства на идею и характер произведения, никакие грубые отклонения или извращения мыслей автора, конечно, недопустимы. Это вовсе не значит, однако, что необходимо гоняться во что бы то ни стало за *буквальностью*, — сплошь и рядом заведомо недостижимой без какого-нибудь уродства или насилия над языком, ибо каждый язык имеет свою природу и свой уклад. Ведь такие тождества, как например, “Hof und Haus” — «двор и дом», или “zum letzten Mal” — «в последний раз» и пр. являются лишь крайне редкими исключениями. Надо помнить, что очень часто свободная *Nachdichtung*³ может гораздо лучше буквального перевода передать *дух* подлинника; а важен именно *дух* драмы, ее внутренний смысл, важна типичность фраз и периодов, а не буква.

Особая трудность, с которой приходится бороться *только музыкальному* переводчику, заключается в том, что находящееся в его распоряжении количество слогов в каждой фразе, а нередко и в части фразы, даже в отдельных словах, — определено заранее; иными словами, близость (идейная) к оригиналу должна быть достигнута *в тех же самых детальных формах*. Трудность увеличивается еще тем, что в русском языке нет такого огромного количества коротких слов, как в других европейских языках, особенно, в немецком; в частности, язык Вагнера изобилует короткими словами. И эти короткие слова оригинала часто отделены друг от друга паузами, напр. “nun (*пауза*) dien'ich (*пауза*) dem (*пауза*) Vassalen” («Тристан», 1-й акт)⁴.

² Быть святее Папы римского (фр. посл.). — *Примеч. ред.*

³ Свободный перевод, свободное переложение (нем.). — *Примеч. ред.*

⁴ У меня переведено: «и (*пауза*) ленник (*пауза*) мной (*пауза*) владеет». — *Примеч. авт.*

Следует прибавить, что Вагнер на каждом шагу прибегает к аббревиациям (даже в собственных именах), которые невозможны в русском языке, за редчайшими и потому не имеющими значения исключениями.

Тем не менее, повторяю, смысл подлинника должен быть передан точно, по крайней мере во всем существенном. Опыт убедил меня, что и в отношении Вагнера, несмотря на исключения и многообразные трудности его текстов для переводчика, возможно достигнуть близости, — хотя бы употребляя, в случае надобности, самостоятельные приемы и способы (напр. перестановку предложений главных и придаточных, иные антитезы, аналоги и пр.).

3. Язык оригинала

В связи с точностью перевода лежит и его так называемая «литературность». Переводчик должен заботиться о чистоте стиля и о выдержанности своего языка, избегая, например, мало употребительных неологизмов или варваризмов, плоских прозаизмов и пр. Лучше воздержаться и от соблазнительной иногда специфической окраски, напр. архаической, если нельзя ее выдержать с начала до конца. Но язык, скажем, «Тристана» естественно должен отличаться от комедийного языка «Мастеров пения», точно также как в этих последних рыцарь Вальтер должен выражаться иначе, чем простые бюргеры. Во всяком случае, никакое насилие над родным языком, во имя каких бы то ни было соображений, я считаю недопустимым: язык перевода должен всегда оставаться безукоризненно правильным.

В этом пункте я позволю себе не согласиться с замечательным французским переводчиком драм Вагнера, с Альфредом Эрнстом, ныне уже покойным⁵. Он сознательно жертвует иногда красотой и правильностью языка во имя букввальности, (*litteralité*), подчеркивая, что его переводы предназначаются отнюдь не для чтения, а исключительно для пения, и что только ценою такой жертвы возможно, будто бы, достичь полного слияния с музыкой. Но ведь язык Вагнера и в чтении почти всегда производит впечатление совершенной правильности: известно, что Вагнер сначала заканчивал, отделявал и даже издавал текст своей драмы, и только затем уже приступал к сочинению музыки. Значит жертва, приносимая Эрнстом, является все-таки дефектом и, на мой взгляд, довольно существенным. Нет, если говорить об идеале, то перевод вагнеровского текста должен быть написан, *притом с тем же конечным результатом*, языком не только простым и понятным (что признает Эрнст), но и абсолютно правильным; ибо в пении все неправильности его далеко не всегда заглушаются и сглаживаются, — чаще наоборот. Если язык музыкального перевода и в чтении свободен и естественен, производя впечатление оригинального творчества, т. е. если читатель не чувствует переводных натяжек, то это является, без сомнения, большим достоинством перевода. В пении такой текст еще более выигрывает, — однако при непременно соблюдении главного условия: когда слова будут действительно окрылены музыкой.

⁵ Переводы Эрнста, сделавшие эпоху во Франции, представляют огромный интерес и огромную ценность; они бесконечно выше мало удовлетворительных и однако довольно распространенных переводов Вильдера, да и всех вообще французских переводов Вагнера.

Эрнст был настоящим феноменом в своей области и к тому же имел счастье, работая, обсуждать и «испытывать» чуть ли не каждую фразу с такими вагнерианцами, как члены семьи Вагнера, Чемберлэн, Шюрэ, Моттль, Вольцоген и мн. др., следившими за ходом его работ с величайшим вниманием и сочувствием. В этом отношении нам, русским переводчикам Вагнера, остается только искренно позавидовать своему французскому собрату; ибо кто же из названных лиц знает русский язык? — *Примеч. авт.*

4. Неприкосновенность музыки

Каковы бы ни были подводные камни и препятствия, встреченные переводчиком при выражении русским языком мыслей немецкого оригинала и при укладе нового текста в уже готовые нотные формы, — музыка такого композитора, как Вагнер, должна оставаться неприкосновенной. Я хочу сказать, что здесь совершенно недопустимы те многочисленные и нередко весьма бесцеремонные изменения вокальной строки, которыми пестрят многие музыкальные переводы, русские и иностранные. Такие радикальные изменения могут быть сделаны только самим автором музыки⁶, или по крайней мере, с его согласия.

Однако и в переводе вагнеровских драм местами вполне возможны добавочные «просодические» (т. е. слабые и потому малозначащие) ноты, возможно раздробление одной восьмой на две шестнадцатые и т. п., — при двух непеременимых условиях: во-первых, если эти видоизменения не нарушают характера просодии и не уродуют самой природы стиха (напр. не образуют в непосредственном соседстве трех коротких слогов), и во-вторых, если вокальная фраза не есть ярко выраженная мелодия или определенный мотив, т. е. если преимущественное значение имеют слова, в то время как собственно музыка уходит на второй план или сосредоточена в оркестре. Например, если в вокальной фразе одна и та же (по высоте) нота повторяется 5–6 раз подряд, то совсем не существенно и часто даже неуловимо для слуха, если та же нота будет повторена еще и в 7-й раз на слабом времени.

Различные сопоставления аналогичных мест в партитурах Вагнера убедили меня, что там или здесь поэт-композитор без всякого колебания прибавил бы одну, две и более нот, если бы к тому его побуждало количество слогов в нужных ему словах. — Попадают места абсолютно непереводаемые удовлетворительно без добавочных нот. Например, в «Зигфриде» (1-й акт) Миме говорит “*sie starb*”, — две ноты, — причем эта фраза стоит совсем изолированно, т. е. отделена от предыдущего и последующего большими паузами в вокальной строке; ясно, что здесь у Вагнера мы видимо только две ноты единственно потому, что большего эта фраза по-немецки не требует. Переводя подобные места, будет гораздо больше в духе великого автора видоизменить ноты путем добавлений, чем насиловать язык или исказить смысл фразы, интересной только с точки зрения слов.

Но это, конечно, уже исключения. Вообще же со всякими подобными модификациями надо обращаться крайне осторожно и не злоупотреблять ими без особой надобности. Они почти совершенно немислимы в «песнях» действующих лиц и везде, где мелодический или ритмический рисунок вокальной фразы особенно характерен и рельефен.

5. Форма стиха; рифмы

На той или другой форме вагнеровского стиха в данном случае, т. е. когда речь идет об эквиритмических переводах, можно, пожалуй, и не останавливаться: раз не только количество слогов (нот), но и все чередование слогов сильных и слабых, долгих и коротких определено заранее, то ясно само собой, что стихотворная форма перевода должна совпадать с формой оригинала, какой бы вид ни принимала последняя (мы уже видели, что добавочные ноты

⁶ См., например, драматическую сцену Листа “*Jeanne d’Arc au bûcher*”, где композитор для немецкого текста, имеющего иную просодию, чем текст французский, написал параллельно другую вокальную строку. — *Примеч. авт.*

и раздробления не должны сколько-нибудь существенно влиять на нее). Поэтому напомним только, что закончив своего «Лоэнгрина», Вагнер простился с ямбами и обратился к гораздо более свободной форме так называемой «ритмической прозы» или «метрических стихов», где различные стопы чередуются в произвольном порядке (напр. дактиль сменяется хореем и ямбом) и где размер строки определяется количеством «риторических» ударений, падающих на главные слова (или слоги); таким образом получаются более длинные и более короткие стихотворные строки, имеющие у Вагнера от одного до пяти акцентов. В «Парсифале» мы видим все пять родов строк, в «Тристане» и «Кольце» — строки с двумя и тремя акцентами; в «Мастерах пения» свободные стихи чередуются с более систематично выдержанными размерами и с особыми песенными формами («барами»).

Надо еще иметь в виду, что множеством коротких и в особенности односложных слов немецкого языка Вагнер часто пользуется для синкопирования просодии: слово, в чтении сильное (акцентированное), в пении делается слабым, и наоборот. Тут переводчику в большинстве случаев не остается ничего другого, как тоже применять односложные слова. Эти синкопы особенно часто дают себя знать в «Лоэнгрине», где приходится считаться с выдержанными ямбами, в пении синкопированными. Я не буду приводить примеров, — их без труда найдет всякий едва ли не на любой странице «Лоэнгрина»⁷.

Что касается рифм, встречающихся и в свободных стихах Вагнера (за исключением «Кольца», где их нет вовсе), то, на мой взгляд, музыкальный переводчик отнюдь не должен быть связан еще и ими. Я считаю рифмы необязательными в данных работах по следующим причинам: во-первых, сам Вагнер очень часто произвольно бросает рифмы; во-вторых, из-за них положительно не стоит жертвовать (что неизбежно во многих случаях) точностью передачи; в-третьих, рифмы в ритмической прозе слишком непривычны и даже неприятны для русского уха, по крайней мере, в трагедии. Поэтому в переводе «Тристана» я совсем не пользовался рифмами, а в «Мастерах пения» рифмовал только те стихи определенного склада, которые представляют *песню* (сольную или хоровую), — в отличие от диалогов и пр.; местами в этой музыкальной комедии у меня рифмуются и те строки, где рифма как бы скрывается в самой музыке (аналогия кадансов). В «Парсифале» я употребил рифмы опять-таки только там, где хоры *поют* (антифоны и пр.). нечего и говорить, что рифмы надо выбирать простые, по возможности идентичные, ибо рифмы утонченно-приблизительные, в чтении иногда очень красивые, будут убиты в пении, которое их подчеркнет.

6. Музыкально-просодическая грамотность

Гораздо важнее рифм вопрос об элементарной музыкально-просодической грамотности, против которой у нас издавна, со времен Глинки, грешат в своей вокальной музыке даже многие большие композиторы, — а вслед за ними и переводчики всевозможных романсов и опер. Да, в русском пении весьма нередко встречаются по этой части прямо ужасные вещи! Я говорю о том безобразном несовпадении грамматического акцента с музыкальным, которое в нашей вокальной музыке, — притом не только в переводных операх и романсах, но и в оригинальных, — так часто терзает сколько-нибудь развитое ритмически ухо, и которого, конечно, никогда не встретишь у Вагнера.

⁷ Если я кое-где в таких случаях позволял себе нарушать ямб, то единственно потому, что в других местах это делает сам автор. — *Примеч. авт.*

Всякое русское слово, подобно немецкому и в противоположность французскому, всегда сохраняет присущий ему акцент на одном определенном слоге и, строго говоря, не выносит ни малейшей просодической неточности даже в стихотворных стопах, не предназначенных для пения. А музыкальная просодия еще гораздо более остра и чувствительна, чем стихотворная. В музыкальном, например, дактиле (_ _ _ = (♩) ♪ ♪ ♪ или ♪♪♪ и т. д.) первое из двух слабых времен всегда будет *заметно* сильнее второго; поэтому на этой стопе можно поставить слова «о, если б» или «ты хочешь», но никоим образом не «о, зачем» и не «я хочу» и т. п.

К сожалению, с музыкальной просодией у нас многие не желают считаться. Особенно часто достается, почему-то, нашим местоимениям: меня, моя, своя и пр. сплошь и рядом получают в пении акцент на первом слоге! Повторяют, даже у многих передовых русских композиторов не редкость встретить, напр., ритмическую фигуру ♩ ♪, написанную на слово «его» или «твоя»! Но и помимо местоимений, у нас не в диковину столь же дикие акценты и на существительных, и на глаголах. Эти грубые, нестерпимые ошибки до такой степени укоренились у нас, что их словно не замечает и большинство певцов.

Что касается, в частности, русских переводных текстов, то даже многие порядочные из них бывают совершенно испорчены подобными ошибками. — Я подчеркиваю это обстоятельство и надеюсь, что такое подчеркивание никому не покажется пустыми «придирками Бекмессера»: бывают ошибки воображаемые, гневящие лишь педанта, и ошибки элементарные, непреложные, подлежащие беспощадному искоренению. Безграмотную, фальшивую акцентуацию сам Вагнер жестоко вышутил именно в Бекмессере, — в его ночной серенаде: там эта просодическая фальшь показана в увеличительное стекло, — во всей ее «красоте», которую я, кстати сказать, постарался передать и в переводе.

Итак, слоги сильные и слабые должны быть верно и точно поставлены на соответственное место; никакими темпами, никакой дробностью нот прикрыть ошибки нельзя. Так как в русском языке не всегда можно обойтись без более или менее длинных слов (напр. четырехсложных), то иногда, — приходится мириться с двумя акцентами на одном слове; но главный из них должен во всяком случае превалировать над побочным, которого вообще не следует резко ритмически подчеркивать.

Я не буду здесь останавливаться на вопросе о том, какие ноты являются более сильными, какие более слабыми в зависимости от их положения в такте, от их относительной длительности, высоты и пр.: детальное знание законов ритмики и обладание ритмическим чувством — это первое и совершенно необходимое условие для того, кто приступает к музыкальному переводу вообще и к переводу Вагнера в особенности.

7. Внутренняя связь поэзии с музыкой

Я перехожу теперь к самому главному и конечному, — к тому, что составляет основную суть вагнеровского пения, вагнеровского вокально-драматического искусства: к равновесию, взаимодействию и слиянию двух художественных факторов выражения, — поэзии и музыки, мысли и чувства.

Акцент у Вагнера является одновременно и просодически-ритмическим, и мелодически-декламационным. Построение вокальных фраз и периодов совпадает у него с построением фраз и периодов поэтических: слово и мелос как бы отождествляются. В этом кажущемся отождествлении и таится секрет чарующей выразительности вагнеровской декламации, даю-

щей впечатление полной ответственности и красивейшей правды⁸.

Поэзия у Вагнера окрылена музыкой, а музыка, в свою очередь, одухотворена поэзией. Иными словами, если драматические концепции Вагнера «зачаты в музыке», то и его музыка очень и очень часто получает жизнь только от соприкосновения и слияния с драматическим словом, — имея в таких случаях значение не самостоятельное, а только как элемент, усиливающий выражение. Зависимость мелоса от слова порой ясно чувствуется у Вагнера даже в эпизодах чисто лирических. Что же сказать о мелодических фразах декламационного характера по преимуществу, преобладающих у расцветшего Вагнера, которые сами по себе, т. е. без слов, нередко кажутся случайным набором произвольных нот? Этот «набор нот» волшебю оживает, получая ясный смысл и красоту, — только от слов, складом своим *вполне отвечающих* складу данной вокальной фразы.

И вот, переводчик должен строить и располагать свои фразы и периоды таким образом, чтобы они логически *тоже вполне отвечали* этим готовым вокальным нотам, написанным на слова другого языка, имеющего иные законы построения. Все изгибы и уклоны вокальной строки необходимо, так сказать, *заново мотивировать*, — чтобы получилось впечатление, что музыка написана *именно на эти новые слова*. Переводчик должен сообразоваться с характером и степенью интенсивности движения, выделять и подчеркивать более важные слова, считаться с повышениями и понижениями голоса, т. е. с интервалами, — а также, разумеется, с паузовыми и гармоническими «знаками препинания» (кадансы). Тогда — и только тогда — артист-певец будет фразировать правильно, свободно и естественно, а слушатель — наслаждаться не только симфонией оркестра, но и вокальной строкой, т. е. драмой Вагнера. В противном случае эта строка, совершенно обесцененная, останется для аудитории закрытой книгой, восхищаться которой будут только притворщики.

Да, пусть перевод удовлетворяет даже всем условиям, указанным в предыдущих главах, — пусть он будет весьма близок к оригиналу, вполне литературен и удобен для певцов, пусть он оставит неприкосновенной музыку и избегнет малейших ошибок в просодии: и все-таки он может оказаться *неудовлетворительным и практически негодным, как перевод музыкальный*, написанный для выразительного пения на определенных нотах, — если он не отвечает этим нотам.

Для большей ясности приведу какой-нибудь простейший пример. Возьмем хотя бы диалог Закса и Вальтера в 3-м действии «Мастеров пения». Закс говорит, что почтенные мастера, осудившие пение Вальтера, вовсе уж не так злы, — надо только уметь обращаться с ними и понравиться им. «А ваша песня, — она нагнала на них страх» (“Eur’ Lied, — das hat ihnen bang gemacht”). Попробуем перевести эту фразу для пения так: «А вы на них напустили страх».



О ПЕРЕВОДЕ «ЗОЛОТА РЕЙНА»

Предлагаемый ныне читателям музыкальный перевод «Предвечерия» к огромной трилогии «Кольцо Нибелунга» был мной закончен уже после того, как я поставил точку к моему вышепреведенному *credo*. Новая работа побуждает меня сказать несколько слов, касающихся специально «Золота Рейна», — хотя все принципы мои остаются, разумеется. В полной силе и по отношению переводу «Кольца».

Трилогия написана тоже «ритмической прозой» или «метрическими стихами». Из двух видов стихотворных строк более короткая имеет два акцента, более длинная — три. С формальной стороны эти стихи отличаются от стихов, напр., «Тристана» тем, что во всех частях трилогии Вагнер совсем отбросил рифмы. Зато он применил здесь сплошную аллитерацию (*Stabreim*), которая заключается в повторении одних и тех же согласных букв (иногда и гласных) в близлежащих словах, притом (у Вагнера) на акцентированных коренных слогах. Такие «созвучия» придают стихам оригинальную характерность. Нечто подобное знает и русская поэзия. Например, в знаменитом стихотворении Лермонтова:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

Чудесной плавности этих стихов несомненно способствует преобладание в них букв *p* и *l*. Однако Лермонтов, в противоположность Вагнеру, делает аллитерацию и на сильных, и на слабых слогах, — на последних даже по преимуществу. Вообще же аллитерация, — по крайней мере в том виде, в каком ее применил Вагнер в «Кольце» (почти сплошь), — гораздо более свойственна немецкому языку, столь богатому «созвучными» коренными словами, чем какому-либо другому из европейских языков¹.

Но так как этот стихотворный прием, повторяю, очень характерен, то я постарался применить его в настоящем переводе «Золота Рейна». Однако, когда работа приближалась уже к концу, я заметил, что злоупотребление аллитерацией положительно тяжело для русского уха и производит утомительное впечатление. Поэтому в окончательной редакции я сохранил почти сплошную аллитерацию только в наиболее фантастической первой картине (диалоги и пение в воде!). В начале этой картины, именно в первых же восклицаниях Воглинды, аллитерация даже необходима: без нее слишком странным диссонансом звучали бы в русском пении эти элементарные и, конечно, непереводаемые звуки, из которых как бы зарождаются слова русалочьего напева: “Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagala weia, etc”. Ясно, что в переводе здесь надо гнаться не за точным смыслом слов, не имеющим значения, а за созвучием, и я передал этот напев так: “Weia! Waga! Вольные волны, вечная влага! Wagala weia, etc”.

В большинстве же страниц остальных картин я или уничтожил аллитерацию вовсе, добившись зато еще большей близости к смыслу фразы оригинала, или смягчил это созвучия

¹ Это отмечает и Эрнст. — *Примеч. авт.*

по лермонтовскому образцу. Таким образом «вагнеровская» аллитерация, за исключением первой картины, у меня осталась только кое-где, — напр. в сонных грезах Вотана в начале второй картины, в отдельных фразах и восклицаниях (напр. «Плачущий плут» — “schäbiger Schuft”), где большая точность перевода не играет роли.

Вот еще образцы моей аллитерации в первой картине:

Скоро ль ты, скучный,
брань свою бросишь?
Слушай слово услады, и т. д.

Пламенный плеск
к пляске влечет, и т. д.

К сожалению, непереложимо на русский язык знаменитое восклицание русалок: “Rheingold! Rheingold!” — Эрнст в своем французском переводе предпочитает оставить эти немецкие слова. По-русски, мне кажется, было бы невозможно петь «Рейнгольд! Рейнгольд!» Поэтому я, чтобы сохранить хотя бы характерное *r* и слово «Рейн», передал это повторение одного двойного слова — двумя словами: «Радость Рейна!» Следующее затем восклицание русалок “Leuchtende Lust!” — вышло фонетически почти тождественным: «ласковый луч!» — Вот еще пример, где мне удалось сделать аллитерацию теми же согласными, что и в оригинале:

Garstig glatter,
glitschiger Glimmer!

Гладкий гладень,
голая глыба!

Вообще местами, где мне это казалось желательным, я старался получить фонетическое подобие или аналогию, помимо аллитерации. Напр. в рассказе Логге: “So weit *Leben und Weben*” — «Где жизнь *veet* и *reet*». Кстати, — на следующих затем словах Логге “in Wasser, Erd’ und Luft”, потом еще раз повторяемых и, следовательно, подчеркнутых, — мелодия представляет повышающиеся градации, соответственно словам. Поэтому немислимо петь эту фразу так, как поют ее в Мариинском театре, а именно «где только жизнь встречал»: повышающиеся толчки, получаемые последними тремя словами, решительно ничем не мотивированы. Буквальный перевод здесь, как и везде почти, невозможен, но сохранить аналогичные градации необходимо, — напр. «у рыб, зверей и птиц», или «в воде, в лесу, в горах». На этом последнем варианте, который показался мне наиболее удачным, я и остановился.



In Was - ser, Erd' und Luft.
Вво де вле су вго рах

В собственных именах «Золота Рейна» я сохранил акцент оригинала, т. е. на первом слоге: Вотан, Фазольт и пр. Исключение сделано мною только для трех дочерей Рейна (Воглинда, Вельгунда и Флосхильда), где я перенес акцент на второй слог, что больше, мне кажется, отвечает русскому языку, особенно при склонении этих имен. Ради такого акцента, в одном месте (в самом начале) я даже прибавил к именам Воглинды и Флосхильды по добавочной (затактной) ноте, — за что, надеюсь, никто меня не упрекнет.

Независимо от внешней аллитерации, об языке Вагнера в «Золоте Рейна» можно сказать, что по существу он отличается мощной, несколько суровой сжатостью, энергичной простотой и определенностью. И хотя боги выражаются иначе, чем напр. Великаны, а язык Логе выделяется своеобразной тонкостью и изяществом, но у всех вообще действующих лиц речь очень *ясна и точна*. Поэтому и русский перевод «Золота» должен быть совершенно чист от модернистских «изломов» языка, от пряных вычурностей и смутных недоговоренностей. Я лично всегда был и остаюсь горячим, убежденным сторонником именно *ясности*, — ясности даже в самом тонком и сложном. Тем более в переводе «Золота Рейна» я стремился конструировать фразы елико возможно проще и понятнее, чтобы глубокая идея произведения тем рельефнее выплывала перед читателем и слушателем.

Виктор Колосийцев

Май 1910.

ЗОЛОТО РЕЙНА

DAS RHEINGOLD

Vorabend zum Bühnenfestspiel

Der Ring des Nibelungen

von Richard Wagner

Personen

Götter:

Wotan
Donner
Froh
Loge

Riesen:

Fasolt
Fafner

Nibelungen:

Alberich
Mime

Göttinnen:

Fricka
Freia
Erda

Rheintöchter:

Woglinde
Wellgunde
Flosshilde

ЗОЛОТО РЕЙНА

Пролог («Предвечерие») цикла

«Кольцо Нибелунга»

Рихарда Вагнера

Одноактная опера в четырёх сценах.

Действующие лица

Боги:

Вотан
Доннер
Фро
Логе

Великаны:

Фазольт
Фафнер

Нибелунги:

Альберих
Миме

Богини:

Фрикка
Фрейя
Эрда

Дочери Рейна:

Воглинда
Вельгунда
Флосхильда

Места действия:

Первая сцена. На дне Рейна.

Вторая и четвертая сцены. Привольная местность на горных вершинах, у берегов Рейна.

Третья сцена. Подземные ущелья Нибельгейма.

ERSTE SCENE

*Auf dem Grunde des Rheines,
Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zu strömt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluthen in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so dass der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahin fließt. Ueberall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf, und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so dass er nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniss tiefere Schlüffte annehmen lässt.*

Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserfluth hinaufragt, kreis't in anmuthig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.

Woglinde

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

Wellgunde's

(Stimme, von oben)

Woglinde, wach'st du allein?

Woglinde

Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.

Wellgunde

(taucht aus der Fluth zum Riff herab)

Lass' seh'n, wie du wach'st.

(Sie sucht Woglinde zu erhaschen.)

СЦЕНА ПЕРВАЯ

На дне Рейна.

Зеленоватые сумерки, более светлые кверху и более темные к низу. Верхняя часть сцены заполнена волнующей водной массой, которая безостановочно течет справа налево. Ниже вода словно разрезается в сырой туман, все более и более теряющий свою плотность, так что пространство от самого дна на человеческий рост кажется совсем свободным от воды, которая стелется и движется, подобно облакам, над этой темной глубиью. Повсюду высятся крутые утесы рифов, обрамляя сцену. Дикие, зубчатые глыбы скал сплошь покрывают все дно, так что оно нигде не представляет ровной плоскости; в полнейшем мраке можно предположить еще более глубокие расщелины.

Посреди сцены возвышается скала, стройная вершина которой доходит до более плотных и, сравнительно, более светлых водных слоев; вокруг этой скалы, грациозно плавая, кружится одна из Дочерей Рейна.

Воглинда

Weia!Waga!
Вольные волны,
вечная влага!
Wagalaweia!
Wallala, weiala weia!

Голос Вельгунды

(сверху)

Воглинда одна у скалы?

Воглинда

С Вельгундой я буду вдвоем.

Вельгунда

(опускается с верхних вод к скале)

На страже ли ты?

(Она старается поймать Воглинду.)

Woglinde

(entweicht ihr schwimmend)

Sicher vor dir.

(Sie necken sich und suchen sich spielend zu fangen.)

Flosshilde

(Stimme von oben)

Heiala weia!

Wildes Geschwister!

Wellgunde

Flosshilde, schwimm'!

Woglinde flieht:

hilf mir die Fliessende fangen!

Flosshilde

(taucht herab und fährt zwischen die Spielenden)

Des Goldes Schlaf

hütet ihr schlecht!

Besser bewacht

des schlummernden Bett,

sonst büsst ihr beide das Spiel!

Mit muntrem Gekreisch fahren die beiden auseinander. Flosshilde sucht bald die eine, bald die andere zu erhaschen; sie entschlüpfen ihr und vereinigen sich endlich, um gemeinschaftlich auf Flosshilde Jagd zu machen. So schnellen sie gleich Fischen von Riff zu Riff, scherzend und lachend.

Aus einer finstern Schlupft ist währenddem Alberich, an einem Riffe klimmend, dem Abgründe entstieg. Er hält, noch vom Dunkel umgeben, an und schaut dem Spiele der Rheintöchter mit steigendem Wohlgefallen zu.

Alberich

Hehe! Ihr Nicker!

Wie seid ihr niedlich,

neidliches Volk!

Aus Nibelheims Nacht

naht' ich mich gern,

neigtet ihr euch zu mir!

(Die Mädchen halten, sobald sie Alberichs Stimme hören, mit dem Spiele ein)

Воглинда

(быстро уплывает от нее)

Ближе взгляни!

(Играя, они дразнят и ловят одна другую.)

Голос Флосхильды

(сверху)

Heiala weia!

Буйные сестры?

Вельгунда

Флосхильда, плыви!

Воглинду лови!

Вместе беглянку поймаем!

Флосхильда

(опускается ниже и проплывает между играющими)

Нельзя шалить, —

золото спит!

Ложе его

вам надо хранить,

иль плачем кончите смех!

С веселыми криками обе сестры уплывают в разные стороны. Флосхильда старается поймать то одну, то другую; они ускользают от нее и, в конце концов, соединяются, чтобы сообща гоняться за Флосхильдой. Так носятся они, подобно рыбкам, от скалы к скале, шая и смеясь.

Тем временем из омута вылезает Альберих; он появляется в мрачной расщелине и карабкается на один из рифов. Еще окруженный тьмою, он останавливается и с возрастающим удовольствием глядит на игру водяных дев.

Альберих

Хе, хе! Русалки!

Как вы красивы, —

зависть берет!

Подземную ночь

бросить я рад

ради стройных сестриц!

(Услышав голос Альбериха, русалки прерывают игру.)

Woglinde

Hei! Wer ist dort?

Wellgunde

Es dämmert und ruft!

Flosshilde

Luget, wer uns belauscht!

(sie tauchen tiefer herab und erkennen den Nibelung)

Woglinde und Wellgunde

Pfui! Der Garstige!

Flosshilde

(schnell auftauchend)

Hütet das Gold!

Vater warnte

vor solchem Feind.

(Die beiden andern folgen ihr, und alle drei versammeln sich schnell um das mittlere Riff)

Alberich

Ihr, da oben!

Die drei Rheintöchter

Was willst du dort unten?

Alberich

Stör' ich eur' Spiel,

wenn staunend ich still hier steh'?

Tauchtet ihr nieder,

mit euch tollte

und neckte der Niblung sich gern!

Woglinde

Mit uns will er spielen?

Wellgunde

Ist ihm das Spott?

Alberich

Wie scheint im Schimmer

ihr hell und schön!

Wie gern umschlänge

der Schlanken eine mein Arm,

schlüpfte hold sie herab!

Воглинда

Ах, кто там!

Вельгунда

Чей голос во тьме?

Флосхильда

Кто нас сторожит?..

(Они ныряют глубже и узнают Нибелунга.)

Воглинда и Вельгунда

Тьфу! Чудовище!

Флосхильда

(быстро всплывая наверх)

Сестры, к скале!

Враг он наш, —

сказал так отец!

(Обе сестры следуют за нею, и все три поспешно соединяются возле средней скалы.)

Альберих

Эй, красотки!

Дочери Рейна

Что хочешь ты, гадкий?

Альберих

Разве нельзя

на вашу игру поглядеть?

Ниже нырните, ко мне:

с вами и я

порезвится не прочь!

Воглинда

Играть хочет с нами?

Вельгунда

Дразнит он нас!

Альберих

Как вы блестите в

мерцаньи волн!

Если бы нежно

одна скользнула на дно, —

я рад бы рыбку обнять!

Flosshilde

Nun lach' ich der Furcht:
der Feind ist verliebt!

(Sie lachen.)

Wellgunde

Der lüsterne Kauz!

Woglinde

Lasst ihn uns kennen?

(Sie lässt sich auf die Spitze des Riffes hinab, an dessen Füsse Alberich gelangt ist.)

Alberich

Die neigt sich herab.

Woglinde

Nun nahe dich mir!

Alberich

(klettert mit koboldartiger Behändigkeit, doch wiederholt aufgehalten der Spitze des Riffes zu.)

Garstig glatter
glitschiger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!
Mit Händen und Füßen
nicht fasse noch halt' ich
das schlecke Geschlüpfte!

(Er prustet.)

Feuchtes Nass
füllt mir die Nase:
verfluchtes Niesen!

(Er ist in der Nähe Woglinde's gelangt.)

Woglinde

(lachend)

Prustend naht
meines Freiers Pracht!

Alberich

Mein Friedel sei,
du frauliches Kind!

(Er sucht sie zu umfassen.)

Флосхильда

Смешон мне мой страх:
наш недруг влюблен!

(Они смеются.)

Вельгунда

Блудливый урод!

Воглинда

Он нас узнает!

(Она опускается на вершину скалы, к подошве которой подошел Альберих.)

Альберих

Спустилась одна...

Воглинда

Ко мне подымись!

Альберих

(С проворством гнома лезет на вершину скалы, но принужден несколько раз останавливаться.)

Гадкий гладень,
голая глыба!
Напрасный труд!
Рукой и ногой
не могу я никак
за уступ ухватиться!

(Он чихает.)

В ноздри мне
сырость проникла!
Проклятый кашель!

(Он приблизился к Воглинде.)

Воглинда

(смеясь)

С шумным плеском
жених пришел!

Альберих

Прижмись ко мне,
ребенок-жена!

(Он старается обнять ее.)

Woglinde

(sich ihm entwindend)

Willst du mich frei'n,
so freie mich hier!

*(Sie ist auf einem andern Riffe angelangt. Die
Schwestern lachen.)*

Alberich

(kratzt sich den Kopf.)

O weh: du entweich'st?
Komm' doch wieder!
Schwer ward mir,
was so leicht du erschwinget.

Woglinde

(schwingt sich auf ein drittes Riff in grösserer Tiefe)

Steig' nur zu Grund:
da greifst du mich sicher!

Alberich

(klettert hastig hinab)

Wohl besser da unten!

Woglinde

(schnellt sich rasch aufwärts nach einem hohen Seitenriffe)

Nun aber nach oben!

(Alle Mädchen lachen.)

Alberich

Wie fang' ich im Sprung'
den spröden Fisch?
Warte, du Falsche!

(Er will ihr eilig nachklettern.)

Wellgunde

(hat sich auf ein tieferes Riff auf der andern Seite gesenkt)

Heia! Du Holder!
hör'st du mich nicht?

Alberich

(sich umwendend)

Rufst du nach mir?

Воглинда

(увертываясь от него)

Хочешь меня, —
так скроемся здесь!

*(Она уплывает к другой скале.
Сестры смеются.)*

Альберих

(почесывает себе затылок)

Ушла? Ну, вернись!
Вплавь приблизься!
Трудно мне,
что тебе так легко!

Воглинда

(всплывает на третью скалу, более низкую)

Ниже спустись,
на дне будет легче!

Альберих

(поспешно слезая)

Чем ниже, тем лучше!

Воглинда

(быстро уплывает в сторону, на высокий утес)

Не худо и выше!

(Сестры смеются.)

Альберих

Как прыгнуть мне к ней,
упрямой, вновь?
Ну, погоди же!

(Он торопливо начинает карабкаться к ней.)

Вельгунда

*(опустилась на более низкую скалу, в другом конце
сцены)*

Слушай, прелестник!
Нежный жених!

Альберих

(оборачиваясь)

Зовешь ты меня?

Wellgunde

Ich rathe dir gut:
zu mir wende dich,
Woglinde meide!

Alberich

(klettert hastig über den Bodengrund zu Wellgunde)

Viel schöner bist du
als jene Scheue,
die minder gleissend
und gar zu glatt. —
Nur tiefer tauche,
willst du mir taugen!

Wellgunde

(noch etwas mehr zu ihm sich herabsenkend)

Bin nun ich dir nah'?

Alberich

Noch nicht genug!
Die schlanken Arme
schlinge um mich,
dass ich den Nacken
dir neckend betaste,
mit schmeichelnder Brunst
an die schwellende Brust mich dir schmiege.

Wellgunde

Bist du verliebt
und lüstern nach Minne?
Lass' seh'n, du Schöner,
wie du bist zu schau'n? —
Pfui, du haariger,
höck'riger Geck!
Schwarzes, schwieliges
Schwefelgezwerg!
Such' dir ein Friedel,
dem du gefällst!

Вельгунда

Совет мой прими:
ко мне сватайся,
к светлой Вельгунде!

Альберих

*(поспешно пробирается по каменистому дну
к Вельгунде)*

Светлее ты
сестрицы трусливой:
она, как рыба
скользит из рук! —
Нырни пониже,
будь мне женою!

Вельгунда

(немного опускаясь к нему)

Довольно-ли так?

Альберих

Нет, нет! Еще!
Меня рукою
гибкой обвей,
дай мне к груди твоей
жадно прижаться
и с ласкою сладостной
слиться с тобою в объятья!

Вельгунда

Если любви
и страсти ты жаждешь, —
позволь, красавец,
взглянуть на тебя...
ТЬфу! Лохматый,
немытый горбун!
Черный, чадный,
мозолистый гном!
Ты по себе
подругу ищи!

Alberich*(sucht sie mit Gewalt zu halten).*

Gefall' ich dir nicht,
dich fass' ich doch fest!

Wellgunde*(schnell zum mittleren Riff auftauchend).*

Nur fest, sonst fliess' ich dir fort!
(Alle Drei lachen.)

Alberich*(erbos't ihr nachzankend):*

Falsches Kind!
Kalter, grätiger Fisch!
Schein' ich nicht schön dir,
niedlich und neckisch,
glatt und glau —
hei! so buhle mit Aalen,
ist dir eklig mein Balg!

Flosshilde

Was zank'st du, Alp?
Schon so verzagt?
Du frei'test um zwei!
früg'st du die dritte,
süssen Trost
schüfe die Traute dir!

Alberich

Holder Sang
singt zu mir her. —
Wie gut, dass ihr
eine nicht seid!
Von vielen gefall' ich wohl einer
von einer kies'te mich keine! —
Soll ich dir glauben,
so gleite herab!

Альберих*(пытается силою удержать ее)*

Не мил я тебе, —
но ты уж моя!

Вельгунда*(быстро всплывая к средней скале)*

Твоя, но только в мечтах!
(Сестры смеются.)

Альберих*(пуская ей в след злобную брань)*

Лгунья ты!
Злая, холодная тварь!
Груб я и грязен?
Гладкого глянца
нет на мне?
Ну, милуйся с ужами,
если я не гожусь!

Флосхильда

Зачем ворчишь?
Не унывай!
Ты сватался к двум, —
к третьей попробуй:
может быть,
здесь ты любовь найдешь...

Альберих

Чудный зов
песней звучит!
Я рад, что вас
трое сестер:
из трех — хоть одной я понравлюсь,
с одной — один я остался б! —
Чтоб я поверил,
ты сверху спустишь!

Flosshilde*(taucht zu Alberich hinab).*

Wie thörig seid ihr,
dumme Schwestern,
dünkt euch dieser nicht schön!

Alberich*(hastig ihr nahend).*

Für dumm und hässlich
darf ich sie halten,
seit ich dich Holdeste seh'

Flosshilde*(schmeichelnd).*

O singe fort
so süß und fein;
wie hehr verführt es mein Ohr!

Alberich*(zutraulich sie berührend).*

Mir zagt, zuckt
und zehrt sich das Herz,
lacht mir so zierliches Lob.

Flosshilde*(ihn sanft abwehrend).*

Wie deine Anmuth
mein Aug' erfreut,
deines Lächelns Milde
den Muth mir labt!

(Sie zieht ihn zärtlich an sich.)

Seligster Mann!

Alberich

Süsseste Maid!

Flosshilde

Wär'st du mir hold!

Alberich

Hielt' ich dich immer!

Флосхильда*(опускается к Альбериху)*

Вы, сестры, глупы,
вы ослепли, —
разве он некрасив?

Альберих*(торопливо приближаясь к ней)*

Твои сестрицы
сами уроды,
если с тобой их сравнить!

Флосхильда*(ласкаясь)*

О, пой, красавец,
пой еще,
чаруя сладко мой слух!

Альберих*(доверчиво прикасаясь к ней)*

В груди дрожь,
я весь трепещу,
слыша такую хвалу!

Флосхильда*(мягко отстраняя его)*

Твой лик блаженный
пленил мой взор!
Ты улыбкой ясной
увлек мой дух!

(Она нежно привлекает его к себе.)

Дивный супруг!

Альберих

Дева-краса!

Флосхильда

Верен мне будь!

Альберих

Вся мне отдайся!

Flosshilde

(ihn ganz in ihren Armen haltend).

Deinen stechenden Blick,
deinen struppigen Bart,
o sah' ich ihn, fasst' ich ihn stets!
Deines stachlichen Haares
strammes Gelock,
umflöss' es Flosshilde ewig!
Deine Krötengestalt,
deiner Stimme Gekräch,
o dürft' ich staunend und stumm,
sie nur hören und seh'n!

(Woglinde und Wellgunde sind nah herabgetaucht und schlagen jetzt ein helles Gelächter auf.)

Alberich

(erschreckt aus Flosshilde's Armen auffahrend).

Lacht ihr Bösen mich aus?

Flosshilde

(sich plötzlich ihm entreissend).

Wie billig am Ende vom Lied.

(Sie taucht mit den Schwestern schnell in die Höhe und stimmt in ihr Gelächter ein).

Alberich

(mit kreischender Stimme).

Wehe! ach wehe!
O Schmerz! O Schmerz!
Die dritte, so traut,
betrog sie mich auch? —
Ihr schmäählich schlaues,
lüderlich schlechtes Gelichter!
Nährt ihr nur Trug,
ihr treuloses Nickergezücht?

Die drei Rheintöchter

Wallala! Lalaleia! Lalei!
Heia! Heia! Haha!

Флосхильда

(совершенно держа его в своих руках, пылко)

Этот колющий взгляд,
этот ком бороды
ласкают и нежат меня!
Этой гривой колючей
грязных волос
меня обвей ты навеки!
Ты на жабу похож,
ты так хрипло кричишь —
о, если б только тебя
видеть и слышать могла я!

(Воглинда и Вельгунда опустили к ним и теперь раздражаются звонким смехом.)

Альберих

(испуганно выпадая из объятий Флосхильды)

Злая шутка опять?

Флосхильда

(внезапно вырываясь)

Так кончилась песня моя!

(Вместе с сестрами она быстро всплывает наверх и присоединяется к их смеху.)

Альберих

(пронзительным голосом)

Горе! Увы мне!
Тоска! Тоска!
И третья сестра
дразнила меня! —
О, злое племя!
Лжи вы полны и разврата!
Нет в вас стыда,
коварные дочери вод!

Три Дочери Рейна

Wallala! Lalaleia! Lalei!
Heia! Heia! Haha!

Schäme dich, Albe!
Schilt nicht dort unten!
Höre, was wir dich heissen!
Warum, du Banger,
bandest du nicht
das Mädchen, das du minnst?
Treu sind wir
und ohne Trug
dem Freier, der uns fängt. —
Greife nur zu
und grause dich nicht!
In der Fluth entfliehen wir nicht leicht.

*(Sie schwimmen auseinander, hierher und dorthin,
bald tiefer, bald höher, um Alberich zur Jagd auf sie
zu reizen.)*

Alberich

Wie in den Gliedern
brünstige Gluth
mir brennt und glüht!
Wuth und Minne
wild und mächtig
wühlt mir den Muth auf! —
Wie ihr auch lacht und lügt,
lüstern lechz' ich nach euch,
und eine muss mir erliegen!

*Er macht sich mit verzweifelter Anstrengung
zur Jagd auf: mit grauenhafter Behendigkeit
erklimmt er Riff für Riff, springt von einem
zum andern, sucht bald dieses bald jenes der
Mädchen zu erhaschen, die mit höhnischem
Gelächter stets ihm entweichen; er strauchelt,
stürzt in den Abgrund hinab, klettert dann has-
tig wieder zur Höhe, — bis ihm endlich die
Geduld entfährt: vor Wuth schäumend hält
er athemlos an und streckt die geballte Faust
nach den Mädchen hinauf.*

Скоро-ль ты, скучный,
брань свою бросишь?
Слушай слово услады:
старайся, робкий,
крепко схватить
русалки стройный стан!
Ловкий любовник ей люб, —
верна ему она!
Прыгай смелей,
упрямых лови —
не легко им будет уплыть!

*(Они плавают порознь в разных направлениях, —
то глубже, то выше, чтобы вызвать Альбериха на
преследование.)*

Альберих

Жадных желаний
жгучий огонь
в крови горит!
Страсть и ярость
страшной бурей
рвутся из сердца! —
Гнусен вам жалкий гном,
но жаждой гневной томим,
одну из вас он обнимет!

*Он принимается за охоту с отчаянным на-
пряжением сил; с ужасающим проворством
карабкается он со скалы на скалу, прыгает
с одного утеса на другой, пытается схва-
тить то одну из девушек, то другую; но
они с насмешливым хохотом постоянно
увертываются от него. Он спотыкается,
падает в глубокие ямы, потом снова лезет
поспешно наверх, — пока, наконец, не теря-
ет терпения: пылая бешенством, задыха-
ясь, он останавливается и кулаком грозит
русалкам.*

Alberich

(kaum seiner mächtig).

Fing' eine diese Faust!..

Er verbleibt in sprachloser Wuth, den Blick aufwärts gerichtet, wo er dann plötzlich von folgendem Schauspiele angezogen und gefesselt wird.

Durch die Fluth ist von oben her ein immer lichter Schein gedrungen, der sich nun an einer hohen Stelle des mittleren Riffes zu einem blendend hell strahlenden Goldglanze entzündet: ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser.

Woglinde

Lugt, Schwestern!

Die Weckerin lacht in den Grund.

Wellgunde

Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer sie grüsst.

Flosshilde

Jetzt küsst sie sein Auge,
dass er es öffne;
schaut, es lächelt

in lichtigem Schein;
durch die Fluthen hin
fließt sein strahlender Stern.

Die Drei

(zusammen das Riff anmuthig umschwimmend).

Heiajaheia!

Heiajaheia!

Wallalalalala leiajahei!

Rheingold!

Rheingold!

Leuchtende Lust,

wie lach'st du so hell und hehr!

Альберих

(едва владея собою)

О, только бы достать!..

Он пребывает в безмолвной ярости, устремив глаза кверху, где взгляд его внезапно привлекается и приковывается нижеследующим зрелищем.

Сквозь водную массу сверху проникает сияние, которое становится все ярче и ярче, разгораясь наконец на вершине средней скалы ослепительным, лучезарно-золотистым блеском: с этого момента волшебный золотой свет разливается по воде.

Воглинда

О радость,

заря улыбнулась волнам!

Вельгунда

Сквозь пучину вод
ласкает она колыбель...

Флосхильда

Вот сонное око
будит лобзаньем...

Вельгунда

Вот трепещет
лучистый взор...

Все три вместе

(грациозно плавая вокруг скалы)

Heia jaheia!

Heia jacheia!

Wallala lalala leia jahei!

Радость Рейна!

Ласковый луч!

Прекрасен твой кроткий свет!

Благостный блеск