

Фрагмент из романа

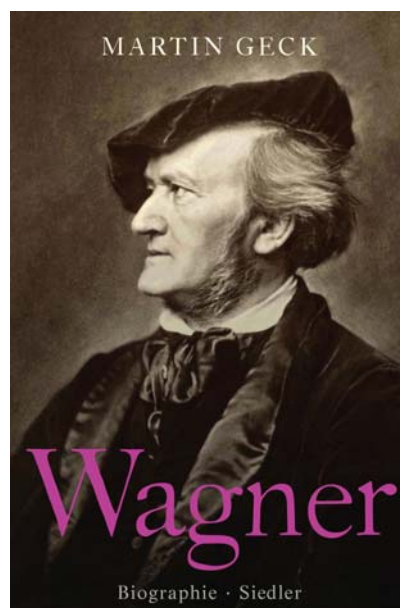
Martin Geck
Wagner

Siedler Verlag, 2012
ISBN 978-3-88680-297-1

C. 17-27

Мартин Гек
Вагнер

Перевод Альбины Бояркиной
Редактор перевода Ирина Алексеева



Вагнеровская модель театрального произведения:

от «Лейбальда» к «Феям»

«Дичайшая анархия» - Кто же отец? – Разочарования раннего детства – Первое увлечение театром – «Изящные предметы гардероба» сестер и печенье «мадленки» Марселя Пруста – Ученическая драма «Лейбальд» - «Геро и Леандр» как изначальная модель вагнеровских произведений для театра – Изучение композиции для «сочинения Лейбальда и Аделаиды» - Бетховенский «Эгмонт» как образец для подражания – Первые сонаты, увертюры и C-dur'ная симфония для лейпцигского Гевандхауса – «Феи»: многообещающий выход двадцатилетнего юноши – Вагнеровское открытие: музыка как воплощение освобождающей любви – Обзор «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше – Предвосхищение: «Освобождение через страдание и гибель» - лейтмотив будущих произведений – Жизнь и творчество как единое целое?

Воспоминания Рихарда Вагнера о детстве концентрируются вокруг двух ключевых понятий: хаос и театр. «Я вырос в атмосфере дичайшей анархии», - говорил он Козиме в июле 1871 года. В мемуарах «Моя жизнь» он писал о матери, чья «постоянная всепоглощающая забота о многочисленном семействе» не допускала никакого ощущения уюта или «нежных отношений в кругу семьи»: «не могу припомнить, чтобы она меня хоть раз приласкала, да и, собственно говоря, нежные излияния в нашей семье не были приняты; напротив, царила горячность, грубость, шум».

Отец Фридрих Вагнер умер через полгода после рождения Рихарда; уже девять месяцев спустя мать вышла замуж за друга семьи Людвиг Гайера и они переехали вместе с семьей из Лейпцига в Дрезден. Маленький Рихард до своего пятнадцатилетия носил фамилию Гайер и уже в зрелом возрасте Вагнер совершенно не

исключал, что был его родным сыном. Для первой текстовой полосы появившегося в 1870 году частного издания мемуаров «Моя жизнь» Вагнер выбрал именно коршуна¹ в качестве геральдической птицы. Да и байройтскую семейную церемонию празднования 66-летия Вагнер описывал королю Людвигу II такими словами: «Перед новой картиной жены, написанной Ленбахом, [...] стоял мой светлокудрый сын Зигфрид, одетый в шелка и бархат (поразительно похожий на юношеский автопортрет Ван Дейка); он был в полном смысле слова знаменательным воскресением моего отца Людвиг Гайера».

Настоящий Гайер был, вероятно, хорошим, даже строгим отчимом. В августе 1873 года Вагнер рассказывал за обедом «о своем детстве. Как отец Гайер выпорол его кнутом, который Рихард купил на украденные деньги, и как его сестрицы в это время ревели под дверью». Семилетнего Рихарда, которого за его чувствительность называли «господин Недотрога», отправили в пансион к пастору Кристиану Ефраиму Ветцелю в Дрезден. Когда через год Людвиг Гайер умер, маленький Рихард тринадцать месяцев находился на полном попечении младшего брата Гайера в Эйслебене. Затем некоторое время жил у своего дяди Адольфа в Лейпциге, спал в роскошной комнате, которая была увешана картинами с похожими на призраков «знатными дамами в кринолинах с юными лицами и напудренными париками». Поэтому «не было и ночи», как пишет он в «Моей жизни», «чтобы я не просыпался в холодном поту от ужасных видений».

Дядюшка Адольф не хотел брать на себя ответственность за дальнейшее воспитание Рихарда, поэтому мальчик вернулся в конце 1822 года в Дрезден в лоно семьи, чтобы посещать Евангелическую гимназию. Но когда мать в 1826 году переехала в Прагу, тринадцатилетний Рихард был передан в семью некоего доктора Рудольфа Бёме, там, правда, - согласно мемуарам «Моя жизнь», - «присмотр был не очень строгим». В конце 1827 года Вагнер

1 Дословный перевод с немецкого языка фамилии Гайер (комм. пер.).

окончательно перебрался в Лейпциг, где после богемского периода поселилась его мать с дочерьми. Рихард поступил в Николаевскую гимназию и писал в этот период – с четырнадцати до пятнадцати лет – «большую трагедию» «Лейбальд».

«Ах, мой ангел, у меня была совершенно безотрадная юность», - десятилетие спустя он будет жаловаться своей невесте Минне Планер. Эта юность не была суровее других в его окружении, но она была «бесприютной» и вселяла некоторую неуверенность: «Кто мой отец? Любит ли меня мать? Где мой дом? Есть ли у меня пример для подражания?» - такие вопросы молодой Рихард Вагнер задавал себе, вероятно, чаще, чем его ровесники. А так как он не собирался плыть по течению заурядной жизни, пришлось искать перспективы для своего будущего самому!

Эти перспективы не возникают ниоткуда, они появляются скорее из того, что происходит вокруг. И здесь важно второе ключевое слово, которое обращает на себя внимание в вагнеровских воспоминаниях о детстве: театр. Нельзя, конечно, полностью доверяться строкам Гёльдерлина «Но там, где опасность, Вырастает и спасительное»: в случае с Вагнером, театр действительно спас его, особенно в ранний период. «Анархия» его окружения с самого начала соответствовал склонности Рихарда не только к театральности и инсценировкам, но и непосредственно к театру. Хотя мать предостерегала всех своих детей от театральной деятельности, но, наверное, недостаточно убедительно, потому что четверо из шести старших братьев и сестер Рихарда выбрали театральную сцену. Розали исполнила роль Гретхен на премьере «Фауста» в Лейпциге, Клара в шестнадцать лет пела в главной партии «Золушки» Россини, Розали в семнадцать - в спектакле «Красавица» с музыкой Вебера. Старший брат Альберт тоже имел успех в Государственном театре Лейпцига, в том числе в моцартовских ролях Тамино и Бельмонте.

Рано ушедший из жизни отец учился на полицейского актуария, но происходил из семьи художников и ученых, был образованным юристом и членом любительского театра. Хотя он близко знал Гёте, Шиллера и Э.Т. А. Гофмана, ему трудно было сравниться со своим братом Адольфом: этот известный в Лейпциге оригинал был доктором философии, переводчиком Софокла и счастливым обладателем серебряного бокала, который Гёте подарил ему в благодарность за посвящение ему собрания итальянских стихов. Как отмечается в «Моей жизни», юный Рихард с восторгом внимал словам своего дяди и цитированию Шекспира во время продолжительных прогулок.

Отчим Гайер вел богемный образ жизни; и маленький Рихард мог в деталях проследить, как, опираясь на свой опыт, этот успешный драматург, актер и портретист готовил старших детей к артистической карьере. Естественно, что Рихард пошел по их стопам. Уже зрелым человеком Вагнер будет вспоминать в присутствии Козимы, как «пятилетним ребенком подражал трели флейты пикколо в песне Каспара, произнося «перрбип», потому что не умел еще петь, как залез на стул и, будто Самьель, произносил из-за воображаемого куста «перрбип, перрбип». Хотя на самом деле он мог познакомиться с оперой «Волшебный стрелок» только в семилетнем возрасте, несомненно, что Вагнер довольно рано стал общаться с великими. «Если бы на меня не произвели впечатление произведения Вебера, думаю, я бы никогда не стал музыкантом» - писал он в октябре 1873 года.

Сначала перевешивает удовольствие от самого театра. «Меня [...] живо притягивала в театре (а это и сцена, и пространство за кулисами, и гардероб), не то, чтобы страсть к забавам и развлечениям, как у сегодняшней театральной публики, а скорее волнующее удовольствие общения с миром, совершенно противоположным обычной жизни, абсолютно фантастическим и часто до ужаса притягательным. Декорация и даже кулиса в виде кустов или костюм к спектаклю и его

деталь казались мне таинственными, будто из другого мира, соприкосновение с которым переносило меня из невозмутимой реальности в чарующий сон».

Вскоре у Рихарда появился и первый сценический опыт: «После того, как я с ужасом увидел своего отца [Гайера] в роли злодеев в «Сироте и душегубе», «Двух рабах на галерах» и подобных пьесах, мне пришлось самому несколько раз играть в комедиях. [...] Помню, как я в костюме ангела, с крылышками за спиной, исполняю танец со сложными грациозными движениями». В двенадцать лет он читал вслух «Орлеанскую деву» Шиллера «образованной» супруге его крестного Адольфа Трегера. А тот подарил Рихарду свой иссиня-серый фрак с импозантной шелковой подкладкой и красным турецким жилетом, что помогло стереть окончательно всякие границы между «театром» и «реальностью».

Но что это по сравнению с таинственностью будуара сестер! Там, как Вагнер позже рассказывал, «изящные предметы гардероба, облачения в которые часто занимали все семейство, приводили мою фантазию в легкое возбуждение; прикосновение к ним могло привести к жуткому сердцебиению. Несмотря на то, что в нашей семье, как я упоминал, не были приняты никакие ласки и нежности, на развитие моей чувственности именно женское окружение должно было иметь решительное влияние».

Кому-то захочется, вероятно, в этом контексте счесть пристрастие Вагнера к изысканным шелкам или превосходным запахам проявлением женского начала или вообще аномалией, как это принято сейчас. Разумнее однако прислушаться к мнению, которое композитор высказал, отвечая музыкальному критику Карлу Гайлларду во время написания «Тангейзера»: «Сочиняя стихи или придумывая сцену, я должен ощущать музыкальный аромат моего творения». Он знает о своем «пристрастии к роскоши», но оно необходимо ему, чтобы выжить: «Я не могу жить, как пес, в нищете, - говорил он во

© 2013 Litrix.de

время сочинения «Тристана», - и подкрепляться шнапсом: мою раздраженную, тонкую, ужасно ненасытную, но необыкновенно мягкую и нежную натуру нужно баловать».

Итак, мы подошли к основному вопросу молодого Вагнера: «Есть ли какие-то перспективы в богемном окружении?», потому что речь идет не о биографических пикантностях, а об импульсе, который стимулировал Вагнера как художника. Например, Марсель Пруст и Шарль Бодлер: первый пишет в знаменитой сцене своего романа «В поисках утраченного времени» о наслаждении обмакивать в чай печенье «Мадлен», это активизирует его «*mémoire involontaire*», то есть спонтанные воспоминания. Пруст продолжает: « У Бодлера [...] эти реминисценции еще более многочисленны; они отчетливо видны, и то, что их вызывает, вовсе не игра случая, поэтому, на мой взгляд, они особенно важны. Он, как никто другой, неспешно, разборчиво и в то же время небрежно искал, например, в запахе женщины, аромате ее волос и груди значимые соответствия, которые приводили его к «лазури безмерного свода небес» или «гавани, заполненной огнями и мачтами».

То, что Пруст писал о Бодлере, он мог бы сказать и о Вагнере, его кратковременном идоле: Вагнер вспоминает в «Моей жизни» чувственное возбуждение, которое вызывало в нем прикосновение «изящных предметов гардероба» сестер и это было больше, чем просто отголосок детства и пубертатного периода – это была одновременно эстетическая рефлексия композитора, сочинившего Тангейзера, Лоэнгрин и Тристана, на синестетический потенциал этих произведений. «Неспешно» и «разборчиво», как заметил Пруст, готовил Бодлер свои расплывающиеся языковые картины. В этом смысле нужно воспринимать и цитируемые пассажи из «Моей жизни» - мемуаров, которые написаны не для падкой на сенсации массовой публики: речь идет о самоуверении и желании согласовать «реальность» с «творением» и наоборот. Если бы не было его

чувственного наслаждения от деталей гардероба сестер, то он его – или что-то похожее – наверняка придумал бы, чтобы объяснить: единство жизни и творения не случайно, это судьба; все должно было случиться так, как случилось.

Даже если наше предположение кому-то покажется надуманным, невозможно не восхищаться настойчивостью, с которой юный Вагнер принялся за свое «творчество». Гимназист увлекся театром не только как единственной разумной перспективой в жизни – этим увлекались многие до и после него; напротив, он желал писать свои произведения сам и создавать, таким образом, свой собственный театральный мир не только по форме, но и по содержанию. Поэтому ему было недостаточно цитировать монолог Гамлета «Быть или не быть» с кафедры классной комнаты; он шел дальше: улучшал свой греческий, чтобы читать Софокла и перевести часть «Одиссеи». А если изображение действительности в «Моей жизни» не преувеличено, то с двенадцати до четырнадцати лет Вагнер писал еще и эпическую поэму «Битва на Парнасе», несмотря на то, что был скорее плохим учеником в школе.

О подобных подвигах мы знаем только из рассказов самого Вагнера, зато о произведении «Лейбальд. Драма в пяти актах» можем составить впечатление самостоятельно. Вагнер в зрелом возрасте уже не имел возможности увидеть рукопись «opus I», так как считалось, что она утеряна. Возможно, именно поэтому в воспоминаниях он высказывался довольно иронично о своем юношеском «преступлении», к которому приложили руку Шекспир через «Гамлета», «Макбета» и «Короля Лира», Гете через «Гёца фон Берлихингена». «Лейбальд» был не наивной ученической драмой, как пишут литературоведы, а пространством произведением, рассчитанным примерно на шестичасовое представление. Насколько обдуманно поступал четырнадцатилетний Вагнер, видно и по тому, как последовательно придерживался он трех стиливых уровней: для

высокого стиля, предназначенного персонажам из феодального общества, он выбрал белый стих в традиции Шекспира, то есть пятистопный ямб; простой народ говорил у него грубой прозой, опять же по примеру Шекспира; между ними был «средний» стиль, задуманный для представителей потустороннего мира, которые объяснялись рифмованными стихами и песнями.

Конечно, в «Лейбальде», помимо этих хитростей, есть еще и нерифмованные, многословные и в языковом смысле неудачные фрагменты. И хотя Вагнер убивает в произведении не 42 человека, как упоминается в его «Автобиографических записках», а всего лишь 14, произведение изобилует насилием и грубостью всякого рода. Несмотря на плагиат и незрелость, просто дух захватывает, когда понимаешь, насколько Вагнеру удалось воплотить в «Лейбальде» свою модель театрального произведения и как бы навсегда зафиксировать ее для себя. Лейбальд – если кратко пересказать длинную драму – влюблен в Аделаиду, не зная, что ее отец, Родерих, тайно отравил отца Лейбальда. Молодой человек пообещал духу своего отца отомстить Родериху и всему его клану и немедленно это исполнил: он убил Родериха со всей его семьей. Только Аделаида, с первого мимолетного взгляда полюбившая Лейбальда, могла оставаться в безопасности; когда отец, умирая, рассказал ей, что именно Лейбальд жестоко истребил всю родню, она не перестает любить своего возлюбленного.

Лейбальд напротив, сходит с ума, узнав, что любит девушку из семьи, которую поклялся уничтожить. Мучимый напоминанием потустороннего мира о мщеньи, теряя рассудок, он отправляется к колдунье, чтобы успокоить дух отца. В волшебном зеркале Лейбальд видит себя мертвым у ног бездыханной возлюбленной, затем убивает колдунью. Его начинают преследовать духи, требующие смерти не только Аделаиды, но и его самого. В бреду он смертельно ранит Аделаиду и в конце концов умирает у ее ног.

Этот сюжет, указывающий как на древнегреческий мотив о «Геро и Леандре», так и на «Ромео и Джульетту» Шекспира, отражает прежде всего первичную вагнеровскую модель театрального произведения: любовь переплетена всегда с трагизмом; окончательное соединение возможно только в смерти. За этой первичной моделью просматривается юношеская драма самого Вагнера: влюбленные теряют всякую надежду на счастье из-за вражды семей. Это «системное» препятствие, которое молодой Вагнер перенимает в случае с «Лейбальдом» из «Ромео и Джульетты», хотя и меняется в его будущих театральных произведениях, в целом, всегда присутствует. Но акцент смещается: помимо трагизма, который содержится в самой невозможности счастья влюбленных, выясняется, что и сама любовь содержит в себе трагизм. Вагнер объясняет это на примере «Кольца», в котором «единственная упоительная любовь [...] на протяжении всего мифа оказывается в полном смысле слова губительной». И Парсифаль говорит в прозаическом отрывке поэмы: «Как сильна притягательность желанного, но еще сильнее притягательность невозможного».

Было бы довольно наивно без всякого основания сводить вагнеровскую художественную модель к интерпретации его детства: «дичайшая анархия», недостаточное внимание матери, нехватка семейного тепла, неясность отцовства. Ведь с одной стороны, встречается довольно много людей с богатым воображением, у которых за плечами были подобные истории в жизни, но которых это не сподвигло к сочинению соответствующих драм. С другой стороны, Вагнер не опирался на собственную жизнь в качестве примера для своей театральной модели: мотив Геро и Леандра можно найти не только у любимых и изучаемых им «классиков», от Софокла через Шекспира к Шиллеру, но и в многочисленных драмах и романах ужасов его современников. И все-таки стремление молодого художника к самопрезентации, к самоструктурированию импонирует.

Вызывает чувство восхищения последовательность Вагнера в его намерении возвысить свой личный миф до всеобщего...

Чего поначалу явно не хватало, так это музыки. Еще в годы работы над «Лейбальдом» у юного Вагнера стала зарождаться мысль, что одной только драмой не обойтись: хотя такое произведение и в состоянии преодолеть хаос и несчастье, но оно не может избавить от них. И когда композитор много позже, во время сочинения «Гибели богов», со вздохом заметил: «Господи! Никакой я не композитор, я хотел научиться сочинять музыку, только чтобы написать «Лейбальда и Аделаиду», это не было шуткой. Здесь, как и тогда, ему необходима была музыка, чтобы в драме раскрыть миф - именно миф в его глазах мог повести за собой действие в сторону «просветления».

В те же годы жизни в Трибшене, когда Вагнер вспоминал «Лейбальда», он объяснял посетителю Ницше на примере «Свадьбы Фигаро»: «Давайте сравним превосходное произведение Бомарше с оперой Моцарта, там - находчивые, остроумные, расчетливые люди, которые умно торгуются и говорят друг с другом, у Моцарта это просветленные, страдающие, взывающие к жалости существа». За несколько месяцев до этого, сочиняя мрачный эпизод из третьего акта «Зигфрида», он сказал Козиме: «Музыка все преобразует; она не допустит омерзительных слов, даже при ужасном сюжете».

Пятнадцатилетний молодой человек, чьи способности сочинять музыку к «Лейбальду» были явно недостаточными, уже предчувствовал, что его будущие произведения будут связаны с *музыкальной* драмой. Он не родился композитором; его музыкальная продуктивность была, скорее, инспирирована театром, даже, пожалуй, *только* театром. В своем трактате «Опера и драма» он настаивает на том, что музыка имеет «женское начало», которому необходим «создатель» в лице поэта, но именно музыка порождает музыкальную драму.

С этой точки зрения имеет смысл рассмотреть более близкое знакомство Вагнера с бетховенской музыкой в 1827 году, в год смерти Бетховена. Если бы у Вагнера уже тогда было точное представление о музыке к «Лейбальду», он мог бы ориентироваться на музыку Бетховена к трагедии Гете «Эгмонт». Именно это произведение с ранних лет пробудило в нем предчувствие того, что музыку и драму необходимо соединить в новое единое искусство.

Но чтобы приблизиться к подобной идее, ему необходим был хороший текст: пьеса а ля «Лейбальд», в которой гибели главных героев предшествовало множество убийств, сексуального насилия и сцен с духами, объективно говоря, совершенно не подходила. Для нового произведения необходимо было уметь сочинять музыку. И Вагнер действительно тогда старался овладеть основами композиции – сначала самостоятельно, а затем *volens volens* с помощью частных уроков. Благодаря этому в период между 1829 и 1832 годами появились первые песни, сонаты и увертюры. И если ранние опусы в большей своей части были потеряны, то сохранилась симфония C-dur (WWV 29), которая еще тогда была исполнена в Гевандхаусе в Лейпциге и позже, уже в возрасте, Вагнер «имел к ней столь сильный интерес», что за несколько недель до смерти в Венеции дирижировал ее исполнением в театре Ла Фениче – это был подарок Козиме ко дню рождения.

После успешного симфонического дебюта Вагнер чувствовал в себе силы и для первой оперы: девятнадцатилетний молодой человек взялся за «Свадьбу», сочинив музыку на сюжет по книге «Раннее средневековье и рыцарство» германиста и фольклориста Иоганна Густава Готтлиба Бюшинга: Ада по политическим соображениям должна вступить в брак с Ариндалом, но перед первой брачной ночью едва избегает насилия со стороны гостя свадьбы по имени Кадольт. Ей удается вытеснить повесу на балкон и столкнуть через парапет. На похоронах Кадольта она ложится рядом и умирает. Вагнеровское

резюме (к сожалению, не полное) уничтоженного позже либретто сообщало о том, что Ада только в смерти соединялась с тем, кого до этого тайно погубила, а именно с Кадольтом, - удивительно, но это сводит действие «Свадьбы» к основной театральной модели Вагнера, которая связана с трагизмом в любви и воссоединении влюбленных через смерть. Любимая сестра Вагнера Розали, разумеется, нашла явно недружественный к браку сюжет таким отвратительным, что Вагнер тотчас бросил его: без протезирования популярной в Лейпцигском театре Розали, которая к тому же была кормилицей и идеологом семьи, опера неопытного двадцатилетнего композитора не имела никаких шансов попасть на сцену.

Однако, как ни странно, Вагнер использовал не только имена Ада и Ариндал для своей следующей оперы под названием «Феи», но остался верен и своей основной театральной модели. Хотя теперь ему и хотелось угодить своей сестре и семье, свою модель он не мог изменить. На этот раз нет никакого соперника, мешающего законным отношениям; речь идет скорее о противоречии между миром фей и миром людей. Король фей недоверчиво наблюдает, как фея Ада живет в счастливом браке со смертным: с Ариндалом, королем Трамонда. Он отпустит Аду в мир людей только при условии, что ее супруг пройдет испытания. Но испытания оказались настолько жестокими, что Ариндал отказался их проходить, отчего Ада превратилась в камень. Благодаря музыке наступает счастливый конец: волшебное пение Ариндала пробуждает Аду к новой жизни. Супруг феи принадлежит теперь Аде навечно, становится новым властителем мира фей и наслаждается бессмертием. «Прекрасной участи добился он, Наш Ариндал с любимой вновь, И прах земной его не тронет! И вечно ждет его любовь!» - гласит ликующий финал оперы.

А есть ли действительно повод для триумфа? Такая концовка совершенно отдалила вагнеровский текст от литературного произведения, положенного в основу либретто, - сказки Карло Гоцци

«Женщина-змея». В то время как главная героиня этой трагикомической театральной сказки принимает полностью человеческую жизнь своего супруга, вагнеровский Ариндал воспаряет в явно более привлекательный мир фей, после того как в своем земном королевстве был скорее несчастлив. Мораль: для смертного полное счастье в любви возможно только в потустороннем мире.

Это был компромиссный вариант вагнеровской театральной модели: хотя в опере «Феи» не шла речь о земном счастье в любви, сохранялось все-таки устремление в высшие миры. И «естественно», не нашлось другого посредника, кроме музыки, которая могла оказать примиряющее действие, с помощью которого Ариндал получил доступ в мир фей.

В «Феях» «освобождение через музыку» является прежде всего драматургическим моментом: представить освобождающую функцию звуков чисто музыкально Вагнеру удалось, естественно, еще не так убедительно, как позже в операх «Летучий голландец», «Тристан и Изольда» или в конце «Гибели богов». Вместе с тем покровительственное отношение к этому раннему произведению вряд ли уместно, хотя оно явно несет на себе следы влияния Шпора, Вебера или Маршнера и расценивалось Карлом Дальхаузом как «типичный продукт сочиняющего капельмейстера». Ведь и другие представители молодого поколения немецкой «большой романтической оперы», как называл Вагнер свое произведение, с трудом дотягивали до задуманности немецкого зингшпиля в традиции «Волшебной флейты» и «Вольного стрелка» и воодушевления, которое нравилось публике в операх Беллини и Обера.

В этой ситуации двадцатилетний молодой человек показал себя с наилучшей стороны; и в представлении мистических событий через «формулоподобные магические аккордовые соединения» проявилась его специфическая «одаренность». «Магическая формула» начала увертюры напоминала не только о «Волшебной флейте», но и о начале

гениальной увертюры «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, которую Вагнер, вероятно, уже знал. Позже он дистанцировался от своего юношеского произведения, но именно в «Феях» он проявил «святую серьезность» своей «природной изобретательности».