

РАБОТА НАД ПАРТИЕЙ КУНДРИ В КОНТЕКСТЕ ЕЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛА

Вагонова Анна Сергеевна

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
"Московский государственный институт культуры"
annavagonova@rambler.ru

WORK ON THE ROLE OF KUNDRY IN THE CONTEXT OF ITS LITERARY AND ARTISTIC MEANING

A. Vagonova

Summary: In this article, the author examines the role of Kundry from Richard Wagner's opera "Parsifal". As a result of the analysis, features were identified that distinguish this role from female created by the composer earlier. The literary sources that served as the basis for the creation of the character of Kundry in the opera were studied: pagan (mythological), Christian, Buddhist. The characterization of the image of Kundry is given based on the score, as well as Wagner's comments. The musical material of "Parsifal" is analyzed, including the tessitura of the role and the composer's musical and scenic solutions, on the basis of which the features of the performers' work on the part of Kundry are highlighted.

Keywords: opera, musical drama, Wagner, Parsifal, Kundry, musical material, female image, literary basis, performer's interpretation.

Аннотация: В статье автор исследует партию Кундри из оперы Рихарда Вагнера «Парсифаль». В результате анализа были выделены особенности, отличающие данную партию от женских образов, созданных композитором ранее. Исследованы литературные источники, послужившие основой для создания персонажа Кундри в опере: языческие (мифологические), христианские, буддийские. Дана характеристика образа Кундри на основе партитуры, а также комментариев Вагнера. Проанализирован музыкальный материал «Парсифаля», включая тесситуру партии и музыкально-сценические решения композитора, на основе которого выделены особенности работы исполнительниц над партией Кундри.

Ключевые слова: опера, музыкальная драма, Вагнер, Парсифаль, Кундри, музыкальный материал, женский образ, литературная основа, исполнительская интерпретация.

Венцом развития вагнеровской музыкальной драмы стало его последнее произведение – опера «Парсифаль», в которой музыкальные и философские идеи композитора воплотились наиболее полно и ярко, которую сам Вагнер называл своей «Weltabschiedswerk», своей лебединой песней [8, с. 177]. Конечной точки своего развития и в музыкальном, и в художественно философском плане достиг и женский образ вагнеровских опер, воплощенный в колдунье Кундри.

Примечательно, что в «Парсифале» кроме Кундри нет больше женских ролей. Только во втором действии появляются так называемые цветочные девы, которые неперсонифицированы и состоят из двух групп по 3 исполнительницы и двух полухоров, состоящих из 1, 2 и 3 сопрано, каждый из которых, в свою очередь, разделен на 2 части. При этом сам Вагнер хотел видеть в них не «соблазнительных девушек, а одушевленные цветы» [8, с. 179]

Такое музыкально-драматическое решение композитора привело к тому, что образ Кундри стал необычайно многоплановым, что отмечала и литовское меццо-сопрано Виолетта Урмана, неоднократно исполнявшая эту партию на сцене и признававшая, что Кундри «остается всегда одной из самых любимых ролей, потому что очень многообразна, очень интересна как по вокально-

му смыслу, так и по артистизму» [13].

Общепризнано, что Кундри – самая сложная и противоречивая фигура во всех драмах Вагнера, вызов психоаналитической интерпретации [2, с. 153]. Она очень далека от традиционной сферы оперы, выражения простых страстей. Кундри – квинтэссенция множества легендарных образов, в то же время единая в своем существе, поэтому перед исполнителем стоит непростая задача переждать ее характер во всей его полноте. Прежде всего, следует обратиться к истокам создания Кундри Вагнера, образ которой, как и сама опера «Парсифаль» выкристаллизовывался в сознании композитора на протяжении более 40 лет.

Подобная характеристика партии связана с литературно-художественными истоками этого образа, а также непосредственно с содержанием партии, согласно которой Кундри сочетает в себе несколько ролей: соблазнительница Амфортаса, похитительница Грааля, прислужница рыцарей Грааля, язычница, колдунья, подчиненная волшебнику Клингзору, адская роза - обольстительница Парсифаля, наконец, в последнем действии достигшая смирения и, в конечном итоге, прощения и искупления. Обреченная на вечные скитания и перерождение, она не помнит всех своих воплощений, каждый раз действуя как отдельная личность.

Мифический архетип соблазнительницы – смысловой корень всей личности Кундри, именно с неё начинается цепь воплощений, кармические следствия которых: Иродиада (как олицетворение греха), Гундриггия (как могущественная Валькирия) и, наконец, Кундри (согласно сказанию Вольфрама фон Эшенбаха, языческая волшебница, знающая и ведающая). Упомянутый в ремарках композитора к ее появлению в первом действии «пояс из змеиных шкур» является кратким символическим знаком ее существования, прошедшего через несколько воплощений. В Кундри дуализм миров виден как раздвоение личности, это персонифицированная драма искупления [3, с. 9].

Многие исследователи обращают внимание на тот момент, что Кундри безымянна, потому что она безлична. Клигзор называет множество имен ее воплощений и непосредственно имя «Кундри» теряется в этом перечне, ведь оно тоже временно. «Завтра она будет другой женщиной, оставаясь все той же, какой была в прежние времена» [4, с. 166].

Что касается непосредственно действия оперы, то Кундри выступает в двух ипостасях: посланница Граала и рабыня Клигзора. Она имеет как бы две души и ведет две жизни, чередующиеся друг с другом. Когда она бодрствует, она служит Граалю; во время сна она находится во власти Клигзора, который делает ее орудием в реализации своих планов [4, с. 131].

Все упомянутое делает работу над партией Кундри весьма сложной, поскольку, помимо понимания историко-литературного контекста оперы, от певицы требуется мастерское владение умением перевоплощения, так как выступая по ходу действия музыкальной драмы в различных амплуа, певица должна сыграть диаметрально противоположных по характеру героинь.

Рассмотрим, к примеру, линию взаимоотношений Кундри и Амфортаса. Будучи служанкой рыцарей Граала, Кундри путешествует по миру в поисках лекарства от боли раненого короля Монсальвата. В первом действии с почти униженной преданностью она предлагает Амфортасу аравийский бальзам, чтобы облегчить страдания, которые она сама же и причинила с Клигзором во время своего злого воплощения. Однако в очередной раз помощь Кундри Амфортасу оказывается напрасной. И согласно задумке композитора, ни один из них не подразумевает об отношениях, которые их связывают, не знает, что раны были нанесены Клигзором и Кундри. В партитуре Петерса к «Парсифалю» Вагнер дал комментарий, который ясно раскрывает этот факт: над сценой, в которой Кундри отказывается от благодарности Амфортаса за бальзам, композитор написал над вокальной строкой: «Кундри не осознает своей связи с Амфортасом.

Это приходит ей в голову только во втором действии при словах Парсифаля: «Если ты покажешь мне дорогу к Амфортасу».

Первоначальным литературным источником сюжета о Парсифале послужил рыцарский роман в стихах начала XIII века «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха. С этим романом композитор познакомился в Мариенбаде в 1845 году, однако текст Эшенбаха Вагнер счел неподходящим в качестве основы для оперы, о чем писал Матильде Везендок. Известно о ещё двух версиях мифа о Парсифале, известных на момент написания оперы: рыцарский роман XII века Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале» и легенда артуровского цикла о Передуре, сыне Эфравга. Сам Вагнер указывал в письме жене Козиме, что текст Эшенбаха не имеет ничего общего с его «Парсифалем»: «когда он прочитал эпос, то сначала сказал себе, что с этим ничего нельзя поделать, но несколько вещей застряли в голове – Страстная пятница, дикое появление Кундри (Cundrie, Kundrie). Вот и все, что там было» [5]. Не вызывает сомнений, что именно Кундри Эшенбаха вдохновила Вагнера на создание Кундри (Kundry), хотя помимо сходства в имени, у них мало общего во внешности, поведении или поступках.

Если опираться на текст «Парцифалья», то следует заключить, что Вагнер в опере использовал трех женских персонажей оттуда: Оргелузу, Сигуну и Кундри, но объединил их в единую личность; а, кроме того, он дополнил свою Кундри образами из совершенно разных литературных и религиозных традиций: девушкой Чандала из северо-восточной Индии, кающейся грешницей, индийской принцессой, посланной испытать добродетель бодхисаттвы, и принцессой Иудеи Гейне.

В первом действии Кундри Вагнера можно рассматривать как комбинацию Кундри и Сигуны Эшенбаха. Кундри в романе – отвратительная девица, персонаж со своей собственной литературной традицией, которая восходит к ее происхождению как Владычицы земли. У этой девицы двоякий характер: она может предстать либо в своем зимнем облике отталкивающей ведьмы, либо в весеннем облике прекрасной девушки.

Еще одним персонажем романа Вольфрама, история которого была использована Вагнером, является герцогиня Оргелуза де Логруа, околдованная колдуном Клигсором и ставшая хозяйкой его замка, Замка Чудес. Амфортас Эшенбаха намеревался завоевать сердце Оргелузы, но на службе у нее был ранен. По замыслу Вагнера, Амфортас влюблен в прекрасную Кундри, и в ее объятиях он лишается и ранен находящимся у него копьем, которым теперь владеет колдун Клигзор. Таким образом, Амфортас стал Амфортасом, Клигзор – Клигзором, а Оргелуза – прекрасной Кундри. Из письма, ко-

торое Вагнер написал Матильде Везендонк, в котором документируются его идеи развития «Парсифаля» с 1858 по 1860 год: известно, что изначально Кундри во втором действии (или «Безымянная соблазнительница») не была идентична Кундри в первом действии. Вагнер писал, что как только он понял, что эти два персонажа – одно и то же лицо, ему все стало ясно.

Сигуна у Эшенбаха приходится двоюродной сестрой Парцифалу. В более раннем стихотворении Кретьена, где она безымянна, будущий герой встречается со своей двоюродной сестрой только один раз; в поэме Эшенбаха будущий герой встречается с Сигуной несколько раз по ходу повествования на тех этапах, которые представляются вехами его духовного развития. В стихотворении Кретьена двоюродный брат рассказывает Парцифалу о смерти его матери. Сигуна Эшенбаха также говорит будущему герою о его матери, хотя и не сообщает, что его мать умерла; она раскрывает имя героя: «Твое прозвание – Парцифаль! Оно в веках тебя прославит: насквозь врага пронзает сталь, насквозь любовь сердца буравит» [14].

Помимо легендарного происхождения в образе Кундри большое значение играют библейские мотивы.

Образ Кундри у композитора восходит к Новому Завету, но претерпевает серьезное переосмысление, в котором отразилось не только представление композитора о месте женского персонажа в опере, но и в целом о мироустройстве.

В XIX веке в европейской художественной литературе наблюдался подъем интереса к страстям Иоанна Крестителя, который проявился и во внимании к женщинам, которые сыграли в его судьбе роковую роль, а именно, к Иродиаде, отомстившей Иоанну Крестителю за его речи, обличающие греховную связь царицы с братом своего мужа, и с помощью своей дочери Саломеи организовавшей казнь Крестителя. Именно от этих двух женщин и берет начало известный и популярный не только среди поэтов-романтистов XIX века образ роковой женщины «femme fatale».

В немецком эпосе евангелистское повествование об Иоанне Крестителе претерпело некоторые изменения. Так легенда повествует, что Иродиада, страстно влюбленная в святого Иоанна Крестителя, пожелала поцеловать губы святого, когда после казни его голову принесли Ироду на блюде. Но голова откинулась назад и яростно задышала на Иродиаду. С тех пор она, поднятая с земли, бродит, как призрак в воздухе, никогда не имея возможности отдохнуть на земле, кроме как с полуночи до первого крика петуха. Эта христианская легенда представляет собой адаптацию скандинавской саги о Фрейе, которая, покинутая своим мужем Одуром,

проливает по ночам золотые слезы и постоянно преследуется Одним, богом бурь. Сама легенда впоследствии трансформировалась и стала адской охотой, ночной охотой беспокойных и грешных душ, вампиров, во главе которой видится Иродиада, и в которой узнается её происхождение от мифа о валькириях. Таким образом, посредством такой ассоциации идей Вагнер связал имя Иродиады, которое он вложил в уста Клингзора, с именем Гундриггия, которое он придумал для обозначения одного из «переселений», то есть одного из воплощений Кундри [4. С.167].

В художественной литературе XIX века имя Иродиада стало появляться и в другом значении, а именно как имя женского аналога Агасфера, или Вечного жида. С именем этого легендарного персонажа связано предание, согласно которому к Агасферу, ремесленнику-иудею, обратился идущий на распятие и несший свой крест Иисус Христос, попросив дозволения прислониться к стене дома ремесленника, чтобы получить небольшой отдых на своём пути. Однако Агасфер отверг эту просьбу и даже оттолкнул приговоренного, за что был обречен на вечное скитание по земле, конец которому наступит только со Вторым пришествием Иисуса Христа.

Во втором действии оперы Кундри признается Парсифалу, что Спаситель был ей осмеян, за что она обречена на вечные муки и перерождение, пока не будет прощена и спасена. Этот совершенно неуместный смех перед лицом распятого Христа закрепился за ней на протяжении 2000 лет и также сопровождает ее на протяжении всей пьесы: «Но снова я смеюсь проклятым смехом: вновь кто-то пал в мои объятия!» [3, с. 10].

С 1830-х годов легенда об Агасфере была в значительной степени подхвачена немецкими писателями романтического толка. В этой интерпретации Вечный жид стал восприниматься, прежде всего, как лицо, которое испытывает страдания, и вообще стал символизировать страдающее человечество в целом и страдающее еврейство в частности. Именно эта способность легендарной фигуры XIX века объединять совершенно разные истории, а также совершенно разные религиозные и метафизические противоречия придала ему наиболее значительные проявления, поскольку каждая эпоха находила то, что ей было нужно для переосмысления в контексте различных проблем [10, с. 74].

В течение XIX века Вечный жид прочно стал восприниматься как символ человечества в целом и даже иногда как символ смерти. Казалось, что все, что человечество пережило или к чему стремилось, могло быть включено в образ Агасфера. Эта гибкость (в равной степени ее можно было бы рассматривать как недостаток ясности) почти неизбежно привела к тому, что легенду

о нем стали смешивать с другими, затрагивающими схожие темы, в частности, о летучем голландце, во многом и благодаря Вагнеру, о Вотане – Страннике в «Кольце нибелунга», где он предстаёт лишь простым сторонним наблюдателем. [10, с. 107]

Помимо упомянутых библейских персонажей многими исследователями творчества Вагнера прослеживается связь Кундри с образом Марии Магдалины. Данная параллель вытекает из сцены третьего действия оперы, в котором Кундри, прежде желающая соблазнить Парсифаля, смиренно омывает его ноги, вытирает их своими волосами и покорно принимает крещение. Известно, что самого композитора раздражали предположения о связи Кундри с Марией Магдалиной. С позицией Вагнера следует согласиться не только ввиду того, что автору прекрасно известно, на что он опирался, создавая оперу, но и ввиду того, что эпизод с Кундри в третьем действии «Парсифаля» связан с библейскими сюжетами, в которых Мария Магдалина не участвовала. В Евангелии от Луки (7:36 – 7:50) повествуется об известной грешнице, имя которой не называется. Этот случай произошел в доме фарисея Симона, пригласившего Иисуса Христа совместно принять пищу. Узнав об этом женщина принесла сосуд с миром, и плача начала омывать ноги возлежащего Спасителя своими слезами и вытирать своими волосами, целовать их и мазать миром. Кроме указания на то, что женщина была «грешницей», о ней не содержится иных сведений, поэтому домысливать, что это была Мария Магдалина было бы неверно, поскольку напрямую в Библии об этом не говорится, но следует отметить, что в католической традиции некоторое время Мария Магдалина отождествлялась с кающейся грешницей и сестрой Лазаря, хотя в православии эти три женщины всегда рассматривались отдельно.

Образ Кундри, таким образом, воплощает синтез христианских истоков и языческих, мифологических начал. При этом буквальное толкование либретто оперы не позволяет провести четкую границу между христианским и плотским, священным и светским «даже на уровне отдельного слова», поскольку здесь и персонажи, и события связаны между собой и соединены на «микроскопическом» уровне [10, с. 106].

Однако же Вагнер не остановился на упомянутых выше мотивах: он обратился к восточной философии и буддизму. Его интерес к ним усилился после знакомства с работами Шопенгауэра, чье слияние кантовской эпистемологии и буддийской метафизики Вагнер находил наиболее близким по духу. Пристальное изучение философских основ «Парсифаля» позволяет сделать вывод о его беспрецедентном разнообразии. При рассмотрении множественности личностей Кундри можно увидеть не только некое центральное христианское послание, но и

буддийскую доктрину метемпсихоза; в ее стремлении к исчезновению – учение Нирваны.

Перерождения Кундри кристаллизуют две наиболее значимые темы всей драмы, а именно желание и искупление, каждая из которых и, как указывает Карл Сунесон, две «кардинальные добродетели» бодхисаттвы – сострадание и знание – являются стержнями драмы, выраженной в путешествии Парсифаля по жизни [10, с. 107].

Следует обратить внимание на слова Кундри в ответ на враждебность к ней молодого оруженосца, назвавшего ее «диким зверем»: она упрекает вопросом: «Разве существа здесь не святы?» Святость творений – святость всей жизни – не является частью христианской традиции и была более или менее чужда западному средневековью. В то же время эта идея является центральной для буддизма. Карл Сунесон предполагает, что буддийская литература могла также послужить источником истории с убийством лебедя, обнаруженной в «Парсифале» [10, с. 108].

Но несмотря на то, что прослеживается такое количество параллелей с мифическими, легендарными и библейскими персонажами, во всех существенных отношениях образ Кундри является целиком и полностью изобретением Вагнера. В этом плане она является уникальным персонажем в творчестве композитора: ни в одной другой драме главный персонаж не встречается настолько оторванным от источников, будь то миф, легенда или история [10, с. 12]. Можно утверждать, что она является средоточием всей оперы и именно тем элементом, в котором соединяется плотское и духовное начало. Критики отмечали, что одному только композитору принадлежит заслуга объединения разрозненных легенд в творение, находящееся и в гармонии с собой и с первоисточниками – концепция, сколь художественно верная, столь и драматически мощная. «Кундри – великий вклад Вагнера в легенду о Персевале» [9, с. 205].

Кундри, однако, остается загадкой до последнего. Но она – загадка Вагнера. С некоторой осторожностью он стремился сохранить ее загадочную ауру на протяжении всей оперы. На самом деле она настолько загадочна, что ни одному персонажу на сцене не удастся ее разгадать, разве что Парсифалю – и то только в конце. Однако для зрителя поступки Кундри на протяжении всей оперы непредсказуемы, а вся ее личность настолько полна секретов, что Кундри легко можно рассматривать как одну из самых сложных личностей в истории драмы, очень далекой от традиционной сферы оперы, выражения простых страстей.

Говоря об истоках образа Кундри, нельзя обойти вни-

манием понятие «роковой женщины». В конце XIX века наблюдалась определенная одержимость идеей «*femme diabolique*», которая соблазняет мужчин на разрушение. Не последнюю роль в этом сыграли работы художников, создавшие «болезненно чувственные вариации на мотивы сфинкса и вампира, Юдифи и Саломеи» [10, с. 31].

Ведя речь о дьявольском начале в образе Кундри, следует остановиться на той роли, которую сыграла в творческом развитии Вагнера оперная певица Вильгельмина Шрёдер-Девриент. Еще в 1830-х годах композитор впервые услышал ее голос и увидел игру и был поражен: «ей суждено было поселить в нем первую идею о том внутреннем единстве, сродстве между драмой и музыкой, которая впоследствии стала целью и главной задачей всей его жизни» [12, с. 15]. Для Вагнера она была своего рода воплощенным связующим звеном между музыкой и драмой, между тоном и словом. Кроме того, в его глазах она была совершенно «демонической» фигурой, идущей по жизни и изнуряющей себя чередой любовных приключений и сценических выступлений. Тридцатилетняя женщина сделала Вагнера невольным доверенным лицом своих любовных связей в 1840-х годах. Временами она оказывала ему финансовую и творческую поддержку. Однако в одном из таких случаев Вагнер говорит, что она «смеялась, как кобольд» («*lachte wie ein Kobold*»), когда он рассказал ей о своих проблемах с предполагаемым исполнением «Весталки» Спонтини в Дрездене в 1845 году. Официальный перевод гласит: «смеялась так, как будто никогда не остановится», и упускает из виду элемент образа Кундри в ответе великой дивы. Даймонический – это слово, которое встречается в произведениях Вагнера так же часто, как и в произведениях Гете. Но характеристика Вагнера «почти демонической теплоты» Шрёдер-Девриент («*fast damonische Wärme*» во всех изданиях) доходит до нас в официальном переводе как «почти сатанинский пыл». Там, где он говорит нам, что музыка была для него «полностью демоническим царством, мистическим, возвышенным предзнаменованием» («*durchaus nur Damonium, eine mystische erhabene Ungeheuerlichkeit*» во всех изданиях), официальный перевод гласит: «дух, благородный и мистический». Вагнер писал Матильде Везендонк из Венеции в 1859 году, что посланница Грааля, Кундри, восстала перед его глазами в образе «удивительной мировой демонической женщины» («*ein wunderbar welt-damonisches Weib*»)» [7, с. 176]. Это слово, как повторяющийся музыкальный мотив, напоминает нам, что черты Вильгельмины Шрёдер-Девриент запечатлены на Кундри вагнеровского «Парсифаля».

Образы Кундри в опере появляются в следующем порядке: в первом действии она звероподобная, дикая, с черными волосами и змеиным поясом, произносящая отдельные слова, посланник Грааля, доставляющий

предполагаемое лечение Амфортасу, алчущая близости с рыцарями Грааля; во втором действии – величественная, прекрасная соблазнительница и искательница спасения; а в третьем – кающаяся грешница, которой позволено лишь молчать после слов «Служить – служить!», а затем умереть, ведь больше в ней нет нужды.

Трагедия Кундри заключается в том, что она поражена самым тяжким из грехов. Она не знала приносящего себя в жертву Бога, издевательски высмеивала страдающего Христа. Она живет только для того, чтобы искупить свою вину. Живет только до тех пор, пока не покается.

Никто не знает, откуда родом Кундри и сколько ей лет. Вагнер позволяет нам сделать вывод, что она кочевала из жизни в жизнь. Ее грехи и ее перевоплощения могут простираться как в древнее прошлое, так и в бесконечное будущее, на протяжении многих жизней непрерывного космического возмездия и искупления.

В «Парсифале» Вагнер использует концепцию, схожую с тетралогией «Кольцо нибелунга», а именно, трагический парадокс, согласно которому путь поиска спасения ведет к разрушению: в поисках отпущения грехов Кундри жаждет объятий Парсифаля, но, если Парсифаль поддастся ей, как это сделал Амфортас, она лишь еще глубже погрузится в проклятие, от которого пытается спастись [2, с. 145]. Все мужчины обречены влюбляться в Кундри, поэтому освободиться от проклятия ей не удается. Только Клингзор, оскотивший себя во имя аскетизма, может управлять соблазнительницей как хозяин и противостоят ей как человек, не способный любить.

Когда Парсифаль, подобно Христу, искупил вину Кундри, она должна была умереть, потому что для нее продолжение земного существования больше невыносимо, потому что она давно была бы мертва без своего греха (Смелым решением в этом отношении была постановка Вольфганга Вагнера в Байройте: не дать Кундри медленно утонуть вопреки четким сценическим указаниям ее автора, а позволить ей жить: сигнал к открытию мира Грааля, к мыслимому преобразованию промежуточного царства в единое целое) [8, с. 177].

Кундри стала особенно интересна для ученых в первой половине 1990-х годов, и герменевтический вызов, который она ставит, особенно в отношении ее исчезающего голоса, продолжает вызывать огромное количество критических размышлений. Например, Барри Эмсли (1991) утверждал, что проблема Кундри – это судьба оперной женщины девятнадцатого века, на которую возложено противоречивое бремя выполнения как повествовательной, так и символической функции. «Она должна быть опасной роковой женщиной, которая создает возможность для рискованного мужского

удовольствия с помощью грозного, движущего сюжет голоса, но она также должна быть статичным символом патриархальной идеологии, которая прославляет женское раскаяние и рабство» [1, с. 52]. Таким образом, в то время как соблазнение Кундри, поцелуй и последующая мольба к Парсифалю создают большую часть драматического напряжения оперы (и весь зрелый опыт Парсифаля с женщинами), окончательное отвержение Парсифалем Кундри лишают ее силы как полноценного оперного персонажа. Когда Парсифаль встает на путь морали, Кундри становится немойм символом его добродетели, ее голос больше не требуется (или не желателен) для ораториального действия искупления, которое происходит в третьем действии. «Во втором действии Парсифаль использует Кундри и ее силы для самореализации; к третьему действию он полностью истощает ее ресурсы» [1, с. 52].

Давая общую характеристику образа Кундри в опере, следует признать, что она не является откровенно отвратительной или злобной фигурой, она не заслужила презрение. Одно из ключевых понятий в «Парсифале» – *Mitleid*, или сострадание, и Кундри вызывает искреннее сострадание, по крайней мере, так же, как и любой другой персонаж оперы. Она могла нанести рану Амфортасу и попытаться коварно соблазнить Парсифаля, но в обоих случаях она действовала как невольная служанка мстительного господина (неискупимого Клингзора) и, что еще важнее, как жертва изначального проклятия. Насмешливый смех Кундри – это бич оперы, но это также старая, прискорбная привычка, которую она не может сломать, несмотря на все усилия. Многие из пагубных, бесчувственных или просто странных вещей, которые делает Кундри, оформлены как непроизвольное поведение существа, внутренне управляемого мощными психологическими силами, находящимися вне ее активного контроля. Таким образом, крещение Кундри и ее восторженная смерть в третьем действии могут рассматриваться как последние сострадательные жесты от ее имени, составляющие для нее приглушенный счастливый конец, в прямом и переносном смысле, после всех перенесенных ею страданий [1, с. 106].

Вокальная партия Кундри написана для сопрано. Если рассмотреть тесситуру, то и во втором, и в третьем действии (единственная реплика «Служить... Служить...») она является характерной для академического сопрано. Однако в первом действии партия Кундри прописана в низкой тесситуре и требует исполнения соль малой октавы (момент засыпания колдуньи). Такой подход к созданию партии обусловлен необходимостью разграничить две ипостаси женщины: посланницу Грааля и пленницу Клингзора. Первая – дикарка, колдунья, растрепанная и грубая, она близка к природе, к естеству, поэтому ее голос низкий, грудной и близкий к разговор-

ному регистру. Совсем в ином образе Кундри предстает во втором действии, моменте появления «адской розы»: это уже нечто возвышенное и соблазнительное, возвышающееся над природой. Согласно материалам Козимы от 4 января 1881 года, Вагнер размышлял о том, что Кундри на самом деле должна лежать обнаженная, «как титциановская Венера». То, что сегодня было бы принято приятной мелочью, тогда, конечно, не могло быть реализовано во времена композитора, но следует только отметить, что в своей роли соблазнительницы Кундри обладает «совершенно очаровательно-сияющей внешностью, лишенной того демонического флера, который источают цветы зла» (девы-цветочницы) [8, с. 180].

С точки зрения воплощения образа Кундри на сцене, третье действие представляет особый интерес: на протяжении всего действия женщина находится на сцене, при этом достаточно активно участвует в сценическом действии (композитором скрупулезно описано каждое ее движение), но она практически безмолвна: смиренная Кундри, «кающаяся грешница». Это безмолвие – кульминационный момент развития ее характера должен быть передан зрителю только драматическими средствами, что является нетривиальной задачей для оперной певицы.

На практике партию Кундри исполняют певицы-сопрано и меццо-сопрано, однако для каждой существуют свои трудности: для сопрано – необходимость использования глубокого, грудного голоса в низкой тесситуре и избегание излишней мелодраматичности в интерпретации, поскольку вокальный текст требует более насыщенного тембра, «материнского» (ведь одна из ее ролей – заместительница матери, Герцеляйде; а для полноценного меццо-сопрано серьезным испытанием являются высокие кульминации во втором действии и сохранение достаточно светлого тембра в сцене соблазнения Парсифаля.

Музыкальный язык Кундри специфичен, он построен на хроматических пассажах, извилист, как музыкальное воплощение индийской идеи роста и упадка. Важным мотивом в построении партии Кундри можно признать ее смех, который доминирует в драме, как никакой другой. Он неотъемлем от ее характера, и был таковым с самого начала. 16 февраля 1877 года Козима записала следующее замечание Вагнера: «Кундри может только смеяться и кричать, она не знает настоящего смеха» [6, с. 14].

Партия Кундри наделена богатым спектром выразительных возможностей: здесь присутствует и мелодичность в рассказах, и лесть, и крик, и жалобы, и пафос проклятия, а также выражения, выходящие за рамки лингвистического отражения.

Кундри является единственным персонажем, который производит на зрителя подавляющее впечатление грубой силой и чрезвычайной универсальностью своего вокального голоса. Например, ее устам принадлежит самый захватывающий вокальный пассаж в середине второго действия оперы: «Я вижу Его...» [1, с. 47]. Си-бекар второй октавы этой партии, представляется серьезным вызовом для любого драматического или меццо-сопрано, также являющийся самой высокой вокальной нотой в опере.

Образ Кундри – завершение развития женских обра-

зов у Вагнера. Несмотря на то, что можно провести много параллелей с персонажами других его опер (Зиглиндой, Изольдой, Сентой, Брунгильдой), Кундри существенно отличается от них, и, прежде всего, своей завершенностью, многогранностью, сложностью и противоречивостью. Композитором была проделана колоссальная работа по созданию истинного женского образа из множества источников, философских идей и представлений, поэтому задача исполнительницы этой партии также не тривиальна, а требует помимо вокальных навыков, понимания и способности воплотить каждую грань образа Кундри, особого драматического таланта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Binder, B. Kundry and the Jewish Voice: Anti-antisemitism and Musical Transcendence in Wagner's Parsifal // *Current Musicology*. - 2009. - №87. - С. 47-131.
2. Dahlhaus, C. Richard Wagner's music dramas [Текст] / Dahlhaus, C. – Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1979 – 180 с.
3. Gewehr L. Die Erlösung in Wagners «Parsifal». – München: GRIN Verlag, 2010. - 30 с.
4. Kufferath M., Heuermann L.M., Krehbiel H.E. The Parsifal of Richard Wagner, with accounts of the Perceval of Chrétien de Troies and Parzival of Wolfram von Eschenbach. - New York: H. Holt and company, 1904. - 352 с.
5. Seven Faces of Wagner's Kundry: A Composite Figure // *Monsalvat - The Parsifal Pages* URL: <https://www.monsalvat.no/faces.htm> (дата обращения: 26.06.2024).
6. Smith, M.W. Laughing at the Redeemer: Kundry and the Paradox of Parsifal [Текст] / Smith, M.W. // *Modernist Cultures*. – 2007. – № 3. – С. 5-25.
7. Wagner R. Parsifal: Textbuch [Текст] / Wagner R. – Mainz: Schott, 1986 – 302 с.
8. Wapnewski, P. Tristan der Held Richard Wagners [Текст] / Wapnewski, P. – Berlin: Severin und Siedler, 1981 – 223 с.
9. Weston J.L. The Legends of the Wagner Drama: Studies in Mythology and Romance [Текст] / Weston J.L. – New York: Charles Scribner's Sons, 1903 – 378 с.
10. Winterbourne, A. A pagan spoiled: sex and character in Wagner's Parsifal [Текст] / Winterbourne, Anthony. – Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2003 – 142 с.
11. Wolzogen, H. von, Cornell, J. H. Thematic guide through the music of Parsifal. With a preface concerning the traditional material of the Wagnerian drama. – New York: G. Schirmer, 1891. - 100 с.
12. Базунов С.А.Р. Вагнер: Его жизнь и муз. деятельность: Биогр. очерк С.А. Базунова / С портр. Р. Вагнера, грав. в Лейпциге Геданом. – Санкт-Петербург: тип. газ. «Новости», 1891. – 95 с.
13. Виолета Урмана-Кундри в «Парсифале» Вагнера // YouTube URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nJpWU2QUUC0> (дата обращения: 26.06.2024).
14. Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль / Вольфрам фон Эшенбах [Электронный ресурс] // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова: [сайт]. – URL: <https://lib.ru/INOOLD/ESHENBAH/parcifal.txt> (дата обращения: 07.10.2024).

© Вагонова Анна Сергеевна (annavagonova@rambler.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»