

УДК 782.1.072

## РЕАЛИЗАЦИЯ СЮЖЕТНОГО КОНФЛИКТА В ЛЕЙТМОТИВНОЙ СИСТЕМЕ ДРАМЫ «ПАРСИФАЛЬ» Р. ВАГНЕРА

Серова Н.С.

*ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, просп. Кирова С.М., д.1), serova.n.s@yandex.ru*

Статья посвящена рассмотрению особенностей музыкального воплощения сюжетного конфликта в последней драме Р. Вагнера. Лейтмотивная система «Парсифаля» рассматривается как многоуровневая семантическая структура. Наиболее очевидным уровнем является реализация конфликтного начала, представленного в музыке через контраст выразительных средств. Большинство лейтмотивов драмы соотносятся с одной из образных сфер, воплощающих оппозицию святость – грех. Примеры непрямого сопряжения сюжетного и музыкального развития, а также более детальный анализ либретто раскрывают несамодостаточность конфликтной идеи. Более глубокие уровни музыкального взаимодействия обнаруживают интонационное родство между внешне противоположными лейтмотивами. Этот музыкальный пласт раскрывает подлинную природу конфликта в сочинении Вагнера. Сюжетная коллизия «Парсифаля» основывается на конфликте психологического порядка, реализуемом в личной истории каждого ключевого персонажа драмы.

Ключевые слова: конфликт, лейтмотивная система, психологическая драма, «Парсифаль» Р. Вагнера.

## THE IMPLEMENTATION OF THE PLOT'S CONFLICT IN THE LEITMOTIV SYSTEM DRAMA "PARSIFAL" BY RICHARD WAGNER

Serova N.S.

*Sobinov Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia (410012, Saratov, street Kirova S.M., 1)*

The article is devoted to musical evocation of the plot conflict in the last drama of Richard Wagner. "Parsifal" leitmotiv system is regarded as a multi-level semantic structure. The most obvious level is the implementation of the conflict beginning, presented in music through the contrast of expressive means. Most of drama's leitmotifs correlate with one of the shaped spheres that embody the opposition "holiness – sin". Examples of indirect conjugation of the plot and musical development, as well as a more detailed analysis of the libretto reveal desmodontinae conflicting ideas. Deeper levels of musical interaction find intonational relationship between apparently opposite keynotes. This musical layer revealing the true nature of the conflict in the essay Wagner. Plot's collision of "Parsifal" is based on the conflict of a psychological nature, which is realized in the personal history of each key character drama.

Keywords: conflict, leitmotiv system, psychological drama, "Parsifal" by Richard Wagner

Одной из особенностей выразительной системы музыкальных драм Р. Вагнера является высокая самостоятельность музыкального ряда. Сложно организованная система лейтмотивов, реализуемая, в основном, в инструментальных голосах, образует комментирующий пласт, выполняющий функцию конкретизации сценической событийности. Вместе с тем, очевидно, что комментирующее начало – далеко не единственная роль, отведённая композитором оркестру. Анализ организации лейтмотивной системы любой из зрелых драм показывает, что музыкальный ряд формирует собственную семантическую систему, сопряжённую с сюжетным развёртыванием по принципу полифонического взаимодействия. Именно за счёт музыкального развития смысловая структура драмы приобретает качество многоуровневости, обогащается многочисленными подтекстами.

Настоящая работа ставит своей целью рассмотреть элементы лейтмотивной системы драмы «Парсифаль» с позиции их функционирования как на уровне сюжетного ряда, так и на уровне воплощения более глубоких смысловых слоёв. Семантическая структура драмы, как представляется, определяется особенностями картины мира Вагнера, его стремлением познать природу человека, осмысливать событийную коллизию в психологическом ключе. Объектом анализа избраны особенности воплощения сюжетного конфликта в музыкальном материале драмы, в первую очередь, в лейтмотивной системе. В наименовании лейтмотивов автор опирается на приложение к клавиру драмы, опубликованном издательством «B. Schott's Söhne» в Майнце, в 1911 году [1].

Семантика лейтмотивной системы «Парсифаля» являет собой полифоническую структуру, где наиболее очевидным и понятным уровнем выступает именно конфликт образных сфер. Этот уровень реализован через противопоставление выразительных средств, применяемых для характеристики ключевой сюжетной антитезы (добро и зло, святость–грех). На это качество указывает один из крупнейших отечественных исследователей Вагнера – Б. Левик [3; с.398]. Контраст строится на ясных, легко «прочитываемых» музыкальных оппозициях. Так, ключевые лейтмотивы сферы святости (мотив чаши, веры, Грааля) диатоничны, преимущественно консонантны, имеют ясные мелодические очертания (поступенность, движение по звукам трезвучия), метроритмически несложны, в них преобладают ладово-устойчивые обороты, часто встречается восходящее мелодическое движение. Лейтмотивы сферы греха (Клингзор, Кундри) обладают противоположными характеристиками: в них больше хроматики, диссонантности, неустойчивости, мелодический и ритмический рельеф нервный, изломанный.

Контраст музыкальных характеристик тем более очевиден, что отмеченный выше способ музыкального воплощения драматургических сфер «Парсифаля» можно наблюдать в более ранних сочинениях – «Тангейзере», «Лоэнгрине» [3; с.398] [2; с.204]. Исследователи наследия Вагнера неоднократно отмечали интонационное родство, а иногда и цитирование материала близких по смыслу лейтмотивов в разных драмах. Например, Б. Левик указывает на сходство лейтмотива Грааля в «Парсифале» с темой Рима из «Тангейзера», родство темы веры и хора пилигримов, отмечает присутствие «лоэнгриновкой интонации» в темах причастия и Грааля [3; с. 400–402]. Г. Орджоникидзе выявляет общие жанровые истоки между героическим тематизмом Парсифаля, Зигфрида, Тангейзера. Исследователь подчёркивает параллелизм между звуковыми образами Кундри, Венеры, отчасти Гутруны; Амфортаса, Вотана, короля Марка [4; с.118–119]. Н. Виеру усматривает аналогию между музыкальной характеристикой сада Клингзора и музыкой Венеры из «Тангейзера» [2; с.217].

Противоречия человеческого бытия, выраженные в драмах Вагнера через оппозицию добра и зла, святости и греха, рационального и чувственного, стали сквозной темой творчества композитора и, вслед за известной типизацией сюжетного развития, породили унифицированную выразительную систему. Очевидно, что образы и идеи, несущие близкую смысловую нагрузку характеризуются схожими выразительными приёмами. Композитор создаёт своеобразный мета-словарь выразительных средств, реализуемый с разной степенью проявленности в рамках всего оперного творчества. Одновременно, в условиях унифицированной выразительной системы, моменты семантической неоднозначности музыкального ряда, его «непрямого» следования сюжетной канве ещё более заметны и интригующи. Как раз такие точки несовпадения сюжетного и музыкального указывают на неоднородность смысловой структуры.

Фабульный ряд драмы, как было отмечено ранее, выстраивается на основе конфликта персонажей и противостоящих начал. Вместе с тем, подробное рассмотрение либретто выявляет неоднозначность и двойственность как в воплощении ряда бинарных оппозиций (добро-зло, свет-тьма, святость-грех), так и в отражении столкновения персонажей. Во-первых, все реализованные столкновения присутствуют лишь в прошлом, о них рассказывают. Во-вторых, в опере нет однозначно «тёмных» персонажей (даже отступничество Клингзора – следствие его неудачной попытки стать хранителем Грааля). В-третьих, каждый из главных героев оперы переживает своё собственное внутреннее неблагополучие. За исключением Парсифаля и Гурнеманца, выполняющего функцию «внешнего наблюдателя и летописца», и Титуреля, который хоть и жив в гробнице, но, по существу, уже относится к легендам Грааля, все персонажи оперы внутренне дисгармоничны. Причина этого раскола для Кундри и Клингзора – столкновение с высоким идеалом (Грааль, Христос); для Амфортаса, напротив, – с грехом. После этого события герои находятся на грани «тьмы» и «света» (Клингзор продолжает переживать уже сделанный выбор).

Наконец, исследование топографии мироздания «Парсифаля», ранее предпринятое автором, выявляет неоднозначность и в, казалось бы, очевидной оппозиции Монсальват – сады Клингзора [5]. Внимательное прочтение текста драмы открывает некую раздвоенность внутри каждой из мироорганизаций «Парсифаля». С самого начала повествования царство Грааля экспонируется как священное место, где страдает Амфортас, единственный грешный хранитель среди безгрешных рыцарей. Мир, хранящий святыню, парадоксально предстаёт как противоречивый, неустроенный. Неслучайно, музыкальное решение Монсальвата соединяет звуковые образы причастия, Грааля с темой страдания, мотивом Кундри. В свою

очередь, музыкальный материал, характеризующий сад и цветочных дев, не реализует однозначно негативной семантики, поскольку автономен от тематизма Клингзора.

Тем самым, конфликтность, как на вербальном, так и на музыкальном уровне по мере продвижения вглубь смысловой структуры оказывается всё более условной. Особенно заметным это качество оказывается на уровне музыкального воплощения.

Несамодостаточность конфликтной идеи для развёртывания музыкального ряда проявляется уже во Вступлении, одной из особенностей которого является отсутствие в его музыкальной ткани мотивов-персоналий. В Прелюдии нет тем Парсифаля и Клингзора. Лишь в репризе появляется опосредованный темой страданий образ Амфортаса. Сюжет оперы ясно указывает на наличие конфликтующих образов: Парсифаль – Клингзор, Клингзор – Амфортас, Титурель – Клингзор, Амфортас – Кундри – вот неполный перечень персонажей-антагонистов. Однако тематическое наполнение Вступления никак не реализует потенциал этих конфликтных отношений, музыкально центрируясь вокруг пары «причастие» – «страдания Амфортаса» и высоких образов Грааля и веры [7].

В музыкальном решении эта особенность драмы раскрывается многообразно. Анализ ряда лейтмотивов сквозного действия, ранее предпринятый автором настоящей работы, показал автономность многих значимых образований драмы не только от конфликтной идеи, но и от привязки к конкретному персонажу или сценической ситуации [6]. Мотивы Кундри и соблазна нередко отражают не столько негативное начало, сколько пограничные, критические состояния разных героев. Мотив раны фиксирует как упоминание о физической ране (Амфортаса, Христа), так и метафизическое переживание дисгармоничности мира. Тема мук Амфортаса сопутствует не только ситуации страданий царя-грешника, но фиксирует моменты сильнейшего переживания, аффекта, связанные с другими персонажами.

«Тёмные» мотивы нередко срастаются со «светлыми» в пространстве конкретной сценической ситуации. Так в сцене, где Гурнеманц и пажи рассуждают, зла или добра Кундри, мотивы чаши, веры непосредственно соприкасаются с мотивом героини («К нам, в мир сует, ведь шлёт «тот свет» греховные души в земном мученьи»). Мотив Грааля соединяется с мотивом Кундри в сцене снятия покрова I действия. Эту же пару мотивов можно видеть в рассказе об осмеянии Христа: «В час высших бед мнится, будто он реет вблизи, глядит и не грозит... Но снова подступает смех проклятый...». Часто соединяются мотив страданий и мотив Кундри (ариозо Амфортаса; раскаяние Парсифаля из II действия).

Кроме того, существует определённое сходство между интонационным наполнением противоположных по смыслу мотивов. Наиболее значимой и распространённой является последовательность двух терций и секунды, которая открывает мотив чаши, присутствует в мотиве соблазна (уменьшенное трезвучие и малая секунда), в мотиве Кундри (малая секунда

и уменьшенный терцквартаккорд в нисходящем движении). Одной из модификаций этой структуры представляется мотив природы (секунда и сектаккорд, секунда и септаккорд в нисходящем движении), нисходящий ход из первого мотива Клингзора; с последовательности секунды и терции начинается мотив Грааля.

Обращает на себя внимание ритмическое подобие мотивов чуда и соблазна: и в первом, и во втором присутствует двутакт, заполненный группой «четверть с точкой и восьмая». Тематизм Клингзора, хоть и включается в круг «тёмных» мотивов (мотивы Кундри, соблазна), всё же обнаруживает интонационную близость темам Амфортаса, страдания, изменённому мотиву раны (с нисходящей увеличенной квартой вместо чистой квинты). К примеру, ритмика и изломанный мелодический контур второго мотива Клингзора перекликается с завершающим оборотом из темы Амфортаса. Начальный такт первой темы Клингзора ритмикой и квартовым «затактовым» ходом перекликается с темой страдания.

Анализ интонационной стороны лейтмотивной системы «Парсифаля» приводит к выводу, что свойством семантической и музыкальной однозначности наделены немногие темообразования, функционирующие как символы, высокие идеи – среди них мотивы чаши, веры, Грааля, Парсифаля, Большинство же мотивов и тем образуют сложнейшее переплетение общих интонаций, типов движения, ритмических формул. Также как сюжетный конфликт, контраст музыкальных средств, описанный в начале работы, оказывается лишь первым, внешним уровнем содержательной структуры.

Родство противоположных по знаку мотивов, многообразие смысловых оттенков «тёмной» сферы, их непосредственное соприкосновение с темообразованиями «светлой» стороны, позволяет утверждать, что Вагнер понимал противостоящие начала мироздания не как нечто разведённое и существующее автономно, но как сложное переплетение и единство в хронотопе человеческого духа, постоянно находящегося в ситуации выбора. В глубинах личности противоположные начала сосуществуют в каждый момент её бытия. Конфликт противоположных начал, присутствующих в драме «Парсифаль», должен осмысливаться как противостояние, происходящее в сфере внутреннего мира каждого героя, личный выбор.

Тем самым, особенность реализации конфликтного импульса драмы заключается в том, что изначально заданный на событийном уровне, реализуется конфликт в психологической сфере. Психологическая драма оказывается развёрнутой полифонически, поскольку перед нами – несколько историй напряжённого духовного поиска (Амфортас, Клингзор, Кундр, Парсифаль), и ведущая роль в реализации этого сложнейшего замысла отводится лейтмотивной системе.

## Список литературы

1. Вагнер Р. Парсифаль: клавир. – Mainz: B. Schott's Söhne, 1911.
2. Виеру Н. Парсифаль – итог творческого пути Вагнера // Рихард Вагнер: сб. ст. – М.: Музыка, 1987. – С. 191–222.
3. Левик Б. Рихард Вагнер. – М.: Музыка, 1978. – 447 с.
4. Орджоникидзе Г. Диалектика формы в музыкальной драме // Рихард Вагнер: сб. ст. – М.: Музыка, 1987. – С. 96–121.
5. Серова Н.С. Личное начало как фактор мироустройства в представлениях Рихарда Вагнера // Искусство и образование. – 2012. – № 5. – С. 49–58.
6. Серова Н.С. О семантике отдельных лейтмотивов драмы Р. Вагнера «Парсифаль» // Проблемы художественного творчества: Сб. ст. по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. – Ч. I. – Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова, 2014. – С.106–114.
7. Серова Н.С. Об отражении некоторых установок мироощущения Р.Вагнера во вступлении к опере «Парсифаль» // Актуальные вопросы искусствознания: музыка, личность, культура: сб. ст. по материалам VIII Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2009. – С. 86–91.

**Рецензенты:**

Демченко А.И., д.искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, г. Саратов;

Карташова Т.В., д.искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, г. Саратов.