

Zolotaryova N. F. List «Reminiscences de Don Juan»: in searches of genre name.
 Analysis of «Reminiscences de Don Juan» by F. Liszt made it possible to determine the essence of the genre name inherent in the work. It is ascertained that the genre nature of Reminiscences is conditioned by the role of the reminiscence method, which manifestations are connected with free sequence of the opera episodes in interaction with the method of concept formulation and fantasizing.

Key words: genre, reminiscences, transcription, fantasy, reminiscence method, composer's interpretation.



УДК 780/782+882.1

Чжен Цзин

ОБРАЗ ДЖУЛЬЕТТИ В ОПЕРЕ Ш. ГУНО «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»: ОТ ЛИТЕРАТУРНОГО ЗАМЫСЛА К МУЗЫКАЛЬНОМУ ОБРАЗУ

В статье исследуется литературная основа оперного замысла Ш. Гуно, выясняются причины постоянной актуальности сюжета о Ромео и Джульетте, освещаются основные драматургические принципы оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта».

Ключевые слова: Ромео и Джульетта, трагедия Шекспира, музыкально-тематический сценарий, музыкальный тематизм, музыкальный образ.

Словесно-литературная основа опер Ш. Гуно является подтверждением творческого отношения композитора не только к музыкальной, но и к словесной стороне оперных произведений, активного вмешательства в нее, в том числе посредством участия в работе либреттистов, переработки литературного первоисточника оперного замысла. Данная переработка обусловлена синтетической природой оперного жанра, наличием, помимо литературного, еще и музыкального «первоисточника» — самостоятельной музыкальной формы оперной идеи, то есть имманентного логоса музыки. Таким образом возникает диалог словесно-литературной и музыкальной интерпретаций того смыслового содержания, которое определяет целостность и эстетическую ценность художественного построения.

Цель данной статьи — выявить, каким образом осуществляется данный диалог в оперном творчестве Ш. Гуно на примере оперы «Ромео и Джульетта».

Опера «Ромео и Джульетта» признана второй вершиной оперного творчества Ш. Гуно. Из всех шедевров литературы, которые Жюль Барбье и Мишель Карре использовали для своих либретто, шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта» претерпела наименьшие иска-
жения. Хотя сценарий оказался значительно сокращенным, особенно в первом действии, и персонаж низкой комедии, Пьетро, совсем выпал (но зато мальчик-паж Стефано, которого нет у Шекспира, был введен в либретто), общий ход сюжета передан верно, а основные персоны сохранили свою истинно шекспировскую живость. Многие строки либреттисты либо перевели буквально, либо, по крайней мере, перефразировали. Одну большую уступку требованиям оперы все-таки вынуждены были сделать: они позволили Джульетте пробудиться от принятого ею сна до достаточно скоро, чтобы она успела спеть свой любовный дуэт с Ромео, прежде чем он умрет от выпитого им яда. Но даже для этого отклонения от Шекспира имеется некоторое оправдание в истории литературы: таким же путем пошел А. Брук, автор поэмы, которая была одним из основных источников для Шекспира.

Удивительным является общий социально-исторический контекст трагедии юных сердец. По общепринятыму мнению, Ромео и Джульетта — «сила и хрупкость, нежность и мужество, юность и жертвенность; для всего мира их имена являются символом чистой и настоящей любви, победившей вражду, ненависть и коварство. Красота их чувства, сила их высокого нравственного подвига так притягательны, что уже многие века продолжают восхищать нас своей искренностью и непобедимой силой. Человечество знает немало примеров верной любви: Геро и Леандр, Диодона и Эней, Тристан и Изольда, Лейла и Меджнун, Орфей и Эвридики — эти имена стали символами любви в самом высоком смысле этого слова. Памятником жертвенной и всепобеждающей любви является прекрасная и одновременно печальная история Ромео и Джульетты — юных возлюбленных, силой своего чувства преодолевших, казалось бы, самое непреодолимое — ненависть, вражду и даже саму смерть» [1].

В Вероне, на родине Ромео и Джульетты, бережно хранится память о легендарных героях. Балкон Джульетты, саркофаг, гробница — все это дорогие места и для самих веронцев, и для тех, кто приезжает сюда приобщиться к красоте этой вечной любви, не знающей временных и пространственных границ.

Самая ранняя из сохранившихся обработок сюжета о Ромео и Джульетте, крайне распространенного в ренессансной Италии, при-

надлежит Мазуччо (новелла 36 из «Новеллино», изд. 1746), у которого любящие носят еще другие имена и события происходят в Сиене. Но уже у Луиджи да Порто («История двух благородных любовников», ок. 1524) действие перенесено в Верону, любящие получили имена Ромео и Джульетта, а кроме того, получили фамильные имена — Монтекки и Капулетти — враждующих семей, упоминаемых Данте («Чистилище», VI, 106). В этой форме от да Порто сюжет перешел к Джерардо Больдери («Несчастная любовь двух верных влюбленных, Джуллии и Ромео», 1553), Маттео Банделло («Новеллы», 1554), Луиджи Грото (трагедия «Адриана», изд. 1578) и, наконец, к Джироламо делла Корта, который в своей «Истории Вероны» (1594–1596) выдает эту повесть за истинное происшествие. Рассказ Банделло послужил основой для драмы Лопе де Вега «Кастельвины и Монtesы» (ок. 1600), а французский перевод его, сделанный Пьером Буато («Трагические истории», 1599), был в свою очередь переведен на английский язык Пейнетером в его «Дворце наслаждений» (1565–1567) и свободно обработан в обширной поэме Артура Брука «Ромео и Джульетта» (1562). Именно последняя и послужила В. Шекспиру главным, а может быть, даже единственным источником для его пьесы. Он внес ряд новых лирических и патетических черт, углубил или переосмыслил большинство характеров персонажей, обогатил повествование удивительно яркими и нежными красками и в результате этого придал всей истории совсем иной характер, чем тот, какой она имела у Брука и у большинства старых итальянских авторов [4].

В поэме А. Брука действие длится девять месяцев, а у Шекспира действие уложено всего в пять дней (по им самим расставленным указаниям, от воскресенья до пятницы), и блаженство влюбленных длится лишь несколько часов. Отсюда — чрезвычайная стремительность действия, подчеркивающая пылкость чувств. В связи с этим Шекспир перенес время событий с зимы на июль, когда страсти — как любовь, так и ненависть — еще более разгораются. Еще существеннее то, что Шекспир ввел ряд очень выразительных сцен, которых нет у Брука: последнее прощание любящих на заре (III, 5), вмешательство Тибальта на балу (I, 5), появление Париса в склепе (V, 3) и т. д., усиливающих лиризм, и драматизм пьесы. Добавлено также несколько смешных буффонад, оживляющих пьесу и придающих ей колоритность.

Но главное отличие — в основном замысле шекспировской пьесы, имеющем мало общего с поэмой Брука. Последняя — никак не

ренессансная поэма любви, расцветающей личности, порывающей с миром косных средневековых норм и борющейся за свое свободное чувство. Правда, Брук изображает любящих не без некоторого сочувствия, но все же в его поэме ощущается морализаторство и умеренность. Чувство Ромео и Джульетты у него — если и не «грех», то, во всяком случае, — чрезмерность и заблуждение, за которые их постигает неизбежная кара. У Шекспира соответственно с коренным изменением смысла всей истории изменены и переосмыслены все главные характеры. Все в его пьесе подчинено идеи прославления любви, солнечной и свободной [4].

Несчастная случайность с посланцем-монахом воспринимается читателем лишь как внешняя причина их смерти, тогда как истинная, «коренная» причина заключается в атмосфере вражды, окружающей их и призывающей все время прибегать для спасения своей любви к самым рискованным средствам, из которых не то, так другое, не сегодня, так завтра неизбежно должно привести к катастрофе. Правда, в пьесе налицо и другая концепция, перешедшая к Шекспиру из современной ему теории трагедии: идея роковой случайности, превратностей, фатальности судьбы человека, в силу тайных, непостижимых причин, возносящих его на вершину величия и счастья или ввергающих его в пучину бедствий. Следы этой концепции мы видим во многих моментах пьесы, особенно в трактовке образа Ромео. И все же не «фатум», не роковая природа их чувства повинны в гибели Ромео и Джульетты, а та обстановка, в которой они оказались. Старинная вражда двух семей, Монтекки и Капулетти, препятствует браку любящих, которые принадлежат к ним. Вся зловредность и все бездушие этой слепой, бессмысленной вражды подчеркиваются тем, что никто уже не помнит ее причин. Оба старика, главы домов, в душе тяготятся этой враждой. Но вражда не умерла, и всегда находятся горячие головы, прежде всего из числа молодежи (особенно Тибалт), готовые по любому поводу снова ее разжечь. Злоба и ненависть убили светлое, молодое чувство. Но в своей смерти юные любовники победили. Над их гробом происходит примирение обеих семей. История Ромео и Джульетты, которым их родители клянутся соорудить золотые статуи, будет жить в веках как обличение человеческой слепоты и бездушия, как славословие любви, которая оказалась сильнее ненависти [2].

Это приводит к вопросу, упорно обсуждавшемуся в шекспировской критике: можно ли признать пьесу трагедией в полном смысле

слова [3]. Такой трактовке препятствует, помимо жизнеутверждающего финала, общий светлый характер пьесы. Вся она очень «нарядна» и жизнерадостна. Замечательно обилие в ней веселых сценок и шуток. Комический элемент мы встретим и в других, более поздних, трагедиях Шекспира («Гамлет», «Макбет», особенно «Король Лир»), но там он имеет целью усилить трагическое, оттенив его. Здесь же он приобретает почти самостоятельное значение, ослабляя трагическое.

Но больше всего мешает признать пьесу трагедией в шекспировском понимании этого термина то, что наряду с борьбой героев против их окружения здесь нет внутренней их борьбы (как, скажем, в «Гамлете», «Отелло», отчасти в «Макбете» и т. п.). Тем не менее, если пьеса и не удовлетворяет всем требованиям жанра трагедии, она все же воспринимается нами как трагедия — как *особый тип трагедии, трагедии лирической, что и уловил в ней, сумел усилить Ш. Гуно в музыкальной концепции своей оперы*. Существенным для этой лирической поэмы любви является то, что, помимо раскрытия всей силы и красоты юной страсти, Шекспир показывает ее развивающее и обогащающее действие на человеческую личность.

Ромео вырастает в пьесе на наших глазах, последовательно проходя три стадии. Вначале это наивный юноша, еще сам не понимающий своей натуры и своих душевных запросов. Но, увидев Джулетту, Ромео сразу перерождается. Он мгновенно чувствует, что она — его избранница, что с ней связана его судьба. Ромео становится взрослым, зрелым человеком, который не просто мечтает, но уже действует, борется за свое чувство.

С этой минуты все его слова и поступки полны энергии и решительности, а, вместе с тем, большой внутренней простоты и искренности.

Наконец, когда Ромео получает ложное известие о смерти Джулетты, он еще раз преображается. Он чувствует, что для него жизнь кончена: он как бы поднимается над собой и всем окружающим, чтобы посмотреть на мир извне, с большей высоты. Ромео приобретает ту проницательность и мудрость, ту отрешенность и объективность, которые свойственны людям, много испытавшим и продумавшим. Теперь Ромео начинает понимать мир лучше, чем раньше. Ему открываются силы, руководящие людьми.

Таким же образом, под влиянием овладевшего юю всепоглощающего чувства, вырастает в пьесе и Джулетта. Из кроткой и наивной девочки, какой она показана вначале, она превращается в созревшую

душою женщину, идущую на все ради своего чувства, в подлинную героиню. Она порывает со своей семьей, с привычной обстановкой ради любимого. Во имя своей любви она подвергает себя величайшей опасности, когда решается выпить снотворный напиток. Достаточно прочесть ее замечательный монолог (в конце сцены IV, 4), чтобы понять тот ужас, который она испытывает, и всю силу проявленного ею мужества. Наконец, она бестрепетно принимает смерть, чтобы уйти из жизни вместе с Ромео.

Следует отметить, что Джулльетта гораздо сердечнее, теплее, душевно богаче, чем ее избранник. Он риторически сравнивает себя со школьником, тогда как первая ее мысль — об опасности, которой он подвергается во владениях ее отца. Не Ромео, а Джулльетта отвергает клятвы. Не он, а она говорит простые слова: «Хотела бы восстановить приличье, да поздно, притворяться ни к чему. Ты любишь ли меня?» (II, 2). Ромео даже и после своего перерождения лишь наполовину избавился от самонаблюдения. Джулльетта цельнее, богаче оттенками чувств, деятельней. Не случайно в заключительной строке оригинального текста трагедии сказано не «повесть о Ромео и Джулльетте», а «повесть о Джулльетте и ее Ромео».

«Ромео и Джулльетта» — одна из тех пьес Шекспира, которые наиболее богаты красками. В ней много разных тонов, от веселой улыбки до дикого отчаяния, от нежной любви до лютой злобы. Но над всем преобладает любовь к жизни и вера в победу правды и добра.

В отличие от «Фауста», в котором Ш. Гуно скорее противопоставил свою концепцию судьбы Фауста, тем самым усилив значение этого образа как вечного, усилив его семантическую множественность, в «Ромео и Джулльетте» композитор максимально близок не только к тексту, но и к психологическому смыслу трагедии Шекспира. В «Ромео и Джулльетте» Шекспир предоставляет композитору всю полноту возможностей воплощения главной темы лирической оперы — темы любви. Но потому еще больше возрастает значение главного женского образа — образа Джулльетты, особая сила которого была заложена уже в шекспировском прототипе.

Главное свойство Джулльетты Шекспира — Гуно — смелость как избыток жизненной энергии, дающей особое чувство свободы и собственной правоты. Поэтому в образе Джулльетте главное — не предчувствие гибели, краха любви, роковой обреченности, а, напротив, радость, ликование и свет юной любви, которая уверена в своем вечном настоящем.

Весьма знаменательно, что в перечне действующих лиц в клавире оперы Гуно первой указана Джульетта. Не менее важно и то, что в первом действии Джульетта участвует в интродукции (№ 1), третьем, четвертом номерах и в финале, то есть фактически участвует в большей части оперного сценического действия.

Во втором действии № 8 и № 9 образуют развернутую диалогически-дуэтную сцену Ромео и Джульетты, а № 9 замещает и финал акта, содействуя развитию образа Джульетты от прелестной жизнерадостной девочки с «легким дыханием» (если вспомнить название известной новеллы И. Бунина) к любящей, обладающей страстной волей и решительным характером женщине. Ее образ явно увлекает за собой образ Ромео, становится более динамичным.

В четвертом и пятом действиях Джульетта не покидает сцену, то есть ее образ становится сквозным, ведущим и определяющим не только ход событий — внешнее сюжетное развертывание, но и логику музыкально-тематической интерпретации.

Отметим также, что между вторым и четвертым действиями возникает ситуационная и музыкально-интонационная «арка», поскольку если второе действие — сцена, знаменующая счастливое начало любви Ромео и Джульетты, то четвертое действие (№ 19) становится последней высшей кульминацией трагедийной интенции любви юных веронцев. Замечательной находкой явилось то, что, в отличие от предыдущих действий, в четвертом отсутствуют хоровые эпизоды, отвлекающие от главной линии комментарии. Трагедия главных героев подается напрямую, лицом к лицу. Их смерть становится последним сценическим и музыкальным событием. В этом отношении интерпретация Гуно даже превосходит по трагедийной остроте и напряженности заключительного катарсиса завершение самой шекспировской трагедии.

Музыкально-тематический сценарий оперы «Ромео и Джульетта» определяется двумя образными группами тем и тремя основными интонационными комплексами. Первую образную группу образуют мотивы и темы, передающие движение, внешнюю динамику проходящего, так сказать жестикулятивную сторону музыкально-сценического движения. К такого рода темам следует отнести характеристики Меркуцио и Тибальта, отчасти Ромео, когда он участвует в ансамблевых сценах; с таким тематизмом связана и большая часть речитативных реплик: они не характерологические, а сюжетно-ситуативные или нарративные, то есть описательного назначения.

Особое место в данной группе тем занимает вступительный мотивный комплекс рока (в ре миноре), в котором выделяется оstinatный репетитивный мотив, то есть речитирование на одном звуке — знак полной остановки движения, следовательно, прекращения жизни. В музыкальном тексте оперы данный репетитивный мотив будет многократно повторяться, начиная с партии вступительного хора, приобретет различные сюжетно-ситуативные функции, но его главной смысловой функцией будет оставаться начальная, указание на роковой смертельный исход любви Ромео и Джульетты. В данном качестве этот мотив проникает отчасти и в партию Джульетты. Но особенно важен он как составная часть музыкальной характеристики падре Лоренцо, образ которого из-за этого приобретает ту двойственность, которой он отмечен и в симфонической увертюре П. Чайковского. Данный образ становится носителем смертельного исхода, невольным катализатором трагедийной судьбы героев, что и отмечено в его музыкальной характеристике.

Вторая группа тем связана с передачей чувств, переживаний, эмоциональных отношений героев, то есть она создает тот особый музыкальный «язык чувств», который и обеспечивает художественный успех опер Гуно. Данная сфера музыкального материала зарождается в № 4 оперы, мадrigальной дуэтной сцене Ромео и Джульетты, возрастает в своей экспрессии во втором действии, в № 9. Ее отличительным признаком становятся широкие интервальные ходы в вокальных партиях, восклицательные интонации, контрасты громкостной динамики, а также широкое мелодическое голосование в оркестре, обилие орнаментально-подголосочно обогащенных «общих форм движения» в оркестровой партии.

Наиболее развернуто данная группа тем представлена в завершающих четвертом и пятом действиях, которые являются и высшей ступенью развития чувств героев. Причем именно здесь зарождается новая мелодическая разновидность «тематизма любви»: восходящая гимническая тема в партии Джульетты на словах «Любовь, будь мне теперь спасеньем» (№ 17 четвертого действия), которая проводится дважды и придает образу Джульетты новый, приподнято восторженный, даже героический характер. Предпосылками данного гимнического тематизма служат «мотивы доверия и клятвы» Джульетты и Ромео во втором действии, звучащие в ми-бемоль мажоре и си-бемоль мажоре. Данный гимнический тип тематизма с показательными для него трезвучными ходами станет основой «дуэта согласия» юных героев в пя-

том действии, когда они прославляют милость бога в миг иллюзорного достижения счастья. Песенно-гимническая ми-бемоль-мажорная тема, правда, в сопровождении «роковых» tremolo и трезвучных репетиций, завершает всю оперу, будучи проведенной в оркестре.

Таким образом, песенно-гимнический тематизм является тем музыкальным полюсом оперы, который утверждает красоту и вечность чувства любви, способности человека любить, является ответом на «роковые» инструментальные вопросы вступления и речитативно-репетитивных построений, образующих полюс смерти.

Однако есть третий комплекс мотивов и интонаций, служащий переходом и связующим звеном между двумя вышеуказанными. Он связан с лиризованной танцевальностью, а именно — с той вальсовой сферой, которая может считаться лейтритмоинтонационной, лейтритмической (трехдольность) сферой Джульетты, но развивается не только в ее партии, транслируется в партии иных персонажей, прежде всего, Ромео, что, собственно, и выявляет ведущее в буквальном значении этого слова музыкальное положение образа Джульетты. Вальсовая стилистика, столь любимая в творчестве романтиков, отличается именно тем, что сочетает моторику танцевального движения с плавностью, закругленностью, распевностью интонационного контура омузыкаленного движения. Иными словами — она может быть вокализована, распета, что и позволяет Гуно сделать ее тем мостиком между сферой движения и сферой переживания, между внешним и внутренним мирами трагедии, по которому проходит — переходит свое жизненное пространство — образ Джульетты.

Необходимо обратить также внимание на тональную драматургию оперы, в которой диезная мажорная сфера окружает образ Джульетты, а лейттональностью героини становится ре мажор. Неслучайно роковой мотив в начале оперы излагается в ре миноре: Джульетта олицетворяет жизнь, теневой стороной которой является смерть (одноименный минор). Бемольная сфера (тональности фа мажор, си бемоль мажор, ми-бемоль мажор) показательны для пассионарных эпизодов, то есть для моментов высшего накала чувств главных героев. Замечательно то, что в развязке, в завершении пятого действия, Гуно показывает все основные тональный краски, соединяет все основные мотивы, оставляя в качестве окончательных катартических ми-бемоль мажор и восходящую песенно-гимническую тему. Таким образом, момент смерти прояснен и просветлен, он мажорен, и это становится указанием на торжество любви.

Следовательно, музыкальное воплощение образа Джульетты в опере Ш. Гуно определяет ведущее драматургическое значение данного образа, предполагая его яркие исполнительские интерпретации. Одной из них является интерпретация Анной Нетребко в постановке «Ромео и Джульетты» в Метрополитен-оперы образа Джульетты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беляева Б. История любви. Ромео и Джульетта / Б. Беляева [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://senator.senat.org/Romeo_Julietta.html
2. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар / [под ред. и с предисл. И. Глебова]. — Л. : Academia, 1925. — 406 с.
3. Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии / Л. Пинский. — М. : Худож. лит., 1971. — 608 с.
4. Смирнов А. «Ромео и Джульетта» : История сюжета и характеристика героев / А. Смирнов. — М., 1989. — 83 с.

Чжен Цзинь. Образ Джульєтти в опері Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта»: від літературного задуму до музичного образу. У статті досліджується літературна основа оперного задуму Ш. Гуно, виявляються причини постійної актуальності сюжету про Ромео і Джульєтту, висвітлюються основні драматургічні принципи опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта».

Ключові слова: Ромео і Джульєтта, трагедія Шекспіра, музично-тематичний сценарій, музичний тематизм, музичний образ.

Zheng Jing. The image of Juliet in Gounod's opera «Romeo and Juliet»: from conception appearance to the literary musical image. The article examines the literary basis of conception Gounod opera, ther are detected reasons for continued relevance of the plot of Romeo and Juliet, dramatic highlights the main principles of Gounod's opera «Romeo and Juliet».

Key words: Romeo and Juliet, Shakespeare, musical-themed screenplay, musical themes, musical image.

