

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АЛГОРИТМЫ В БАЛЕТЕ С. ПРОКОФЬЕВА "РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА"

Татьяна Дегтярёва

Балет С.С.Прокофьева, обращенный к вечно возрождающемуся мифу о Ромео и Джульетте, стал одним из самых ярких явлений в музыке XX столетия. Предельно оторванный от своего исторического контекста, написанный в 1936 году в преддверии мировых катаклизмов и в атмосфере жестокого идеологического давления, балет несет на себе отпечаток незаурядной творческой личности его автора. Альфред Шнитке в знаменитом «Слове о Прокофьеве» отмечает, что для композитора характерно «преодоление настоящего ради вечного» (7).

Дыханием этой вечности наполнено парадигматическое значение мифа в тексте произведения. Тяготение к целостному запечатлению картины мира с присущими ему противоположностями у Прокофьева выливается в *свойство слоистости мифологического пространства балета*.

На жанрово-драматургическом уровне оно проявилось в микстовом объединении собственно балетных, симфонических и кинематографических принципов. Многоактность, номерная структура, обилие различных танцев остаются в «Ромео и Джульетте» от классического балета, но целом действие складывается из эпизодов-кадров, сменяющихся по принципу монтажа.

Музыкальная целостность достигается благодаря разветвленной лейтмотивной системе, являющейся основой музыкальной ткани балета. Прием точных и видоизмененных повторов музыкальных тем связан с идеей циклизма и становится причиной того, что в композиционное решение, помимо сюитности, вплетена условная рассредоточенная вариантная нить. Это тем более важно, поскольку *вариантность – один из важнейших функциональных признаков мифологической модели*. В сущности, монтажность и непрерывность, сочетая в себе признаки полилогики и монологики в одновременности, уже представляют своего рода мифологический бинарий. И такое становится возможным только в текстопорождающем устройстве мифа, равно как и противопоставление драматической (связанной с мотивом вражды Монтеки и Капулетти) и лирической (основанной на развитии образов главных образов героев и их взаимоотношений) драматургических линий.

Появление же «тем любви» внутри лирического пласта балета является результатом мифологического *принципа «отождествления персонажей»* (Ю.М.Лотман), поскольку герои становятся воплощением одного и того же неразрывно связывающего их чувства.

Согласно системообразующему структурному *принципу инверсии* - необходимому атрибуту мифологии, переломный момент в сюжете, (которому соответствует V картина II акта - поединки Тибальда и Меркуцио, Тибальда и Ромео, смерть Меркуцио и Тибальда), направляет действие в трагическое русло. Именно после этой сцены в «Ромео и Джульетте» обостренное значение приобретает *мифологема жизни и смерти*. В музыкальном плане закрепление в сознании этой мифологемы реализуется в непосредственном контрастном сопоставлении тем противостоящих драматургических пластов:

- в №41 (*Джульетта отказывается выйти за Париса*) сопоставляются первая и третья темы Джульетты и лейтмотивы «вражды» и «танца рыцарей»;

- в №44 (*У патера Лоренцо*) – первый лейтмотив любви (из №16) и темы «смерти» и «напитка»;

- в №45 (*Интерлюдия*) - тема «клятвы в вечной любви» (тема-эпиграф ко всему балету, появляющаяся в действии в №39) и темы «вражды» и «танца рыцарей»;

- в №47 (*Джульетта одна*) - тема «напитка», тема «грез Джульетты» (третий лейтмотив Джульетты) и вторая тема любви (из №21);

- в №51 (*Похороны Джульетты*) - сочетаются тема «смерти», тема «клятвы в вечной любви» (в искаженном варианте) и вторая тема любви.

Истинно глубинную основу мифологической парадигмы балета составляет ее *архетипический слой*. Симптоматично, что он оригинально представлен и в психологической структуре композитора. Не случайно Л. Гаккель пишет о Прокофьеве как о гении, обладающем «детской конституцией» (выражение П. Флоренского), которая дает возможность объективного, не центрированного и потому целостного восприятия мира (2).

Иначе феномен «детской конституции» можно объяснить посредством психоаналитической концепции К. Г. Юнга. Детская конституция аналогична *архетипу Божественного ребенка*. Мотив младенца «...олицетворяет жизненные силы, которые находятся за пределами ограниченного пространства нашего сознания, он олицетворяет пути и возможности неведомые одностороннему сознанию. «Младенец» - это символ целостности, охватывающий глубинные начала Природы. Он представляет самое сильное и неизбежное желание, присущее каждому существу – желание самореализации. Он является, так сказать, воплощением неспособности поступать иначе, оснащенной всеми силами природы и инстинктов» (8, 108)

Своеобразным двойником Прокофьева, олицетворяющим юмор, остроумие и оптимистический взгляд на мир, является Меркуцио. Сходные с ним образы встречались еще в ранних произведениях композитора. Аналогии возникают с некоторыми фортепианными сочинениями Прокофьева и главным образом с музыкой «человека, который умеет смешить» - Труффальдино из оперы «Любовь к трем апельсинам». Тематизм¹ Меркуцио отличается особым жанрово-танцевальным характером, озорным звучанием, насыщенной «подпрыгивающими» элементами ритмикой. В действии он выступает как фигура *трикстера, плута – озорника*, провоцирующего Тибальда и становящегося косвенной причиной последующих трагических событий.

Образ Лоренцо глубинно связан с архетипом *Старца - Мудреца*, но, выступая в роли своеобразного режиссера действия, он направляет его в прямо противоположную сторону от желаемой цели. Неоднозначность Лоренцо подчеркивается с момента его первого появления в действии. В сцене венчания (в №28, *Ромео у патера Лоренцо*) звучит тема «рока Джульетты», впервые показанная в №10 (*Джульетта – девочка*). В №44 (*У Лоренцо*) экспонируется «тема напитка», контрапунктически сочетающаяся с «лейтмотивом смерти».

Ретардация сценического действия, начиная с III акта, связана с концентрацией внимания на образе Джульетты, являющейся ведущим персонажем балета. Если в одноименном произведении Берлиоза центральным образом становится Ромео, а у Чайковского – любовь как абсолютная субстанция, то у Прокофьева в центре действия оказывается героиня в состоянии поиска выхода из критической ситуации. Выдвижение Джульетты в качестве ведущего образа и столь явная «сгущенность» ее характеристики – следствие особой позиции *архетипа Анимы*. Следствием слоистой многозначности архетипа и его необычайной смысловой объемности становится многоплановая музыкальная характеристика Джульетты, раскрывающая полярные ипостаси.

Ускользающие эльфические черты архетипа запечатлены в первом лейтмотиве «Джульетты – девочки», представляющим собой стремительный гаммообразный разбег, завершающийся ослепительно-красочными «брызгами» аккордов.

Бессмертное материнское начало впервые проступает в так называемой теме «грез Джульетты» - третьей теме из №10 (*Джульетта – девочка*), отмеченной жанровыми чертами колыбельной, сообщающими лейтмотиву особую нежность и чистоту.

В результате модификации именно этих двух лейтмотивов и произойдет переосмысление образа Джульетты. В III акте, в №46 (*Снова у Джульетты*) они переинтонируются в минор, причем первый лейтмотив помещается в низкий регистр и безжизненно звучит в медленном темпе, становясь темой «обреченности Джульетты».²

Итогом эволюции образа героини становится ее символическая смерть, означающая окончательное *вырастание архетипа Анима в архетип Матери*. По Юнгу «мать – главенствующая фигура там, где происходит магическое превращение и воскрешение» (8, 218)

Связь Анимы с архетипом *Смерти* обнаруживается уже в конце первого «портретного» номера героини (№10, *Джульетта - девочка*), где возникает тема «рока Джульетты» - извилистая нисходящая мелодия декламационного склада, обрываемая жесткими аккордами. Фатальный смысл темы будет прогрессирующе нарастать при каждом ее новом появлении в №28 (*Ромео у патера Лоренцо*) и в №50 (*У постели Джульетты*).

Таким образом, сквозь призму самого многослойного архетипа Анимы происходит приобщение к главной мифологической тайне - тайне жизни и смерти. Принцип бинарности, реализовавшийся до трагического перелома (V картина II акта) в параллельном развитии драматической и лирической линий балета, становится внутренним свойством Джульетты. И таким образом, сам архетип отражает многомерность мифологического текстологического устройства, впитывая и растворяя в себе все противоречия многочисленных бинариев.

Символическое пересечение границы жизни и смерти в балете связано с реминисценцией темы любви (из «*Любовного танца*») и с инверсионным развитием темы «грез Джульетты». Возврат к первоначальной ладотональной позиции темы,³ одновременно приобретающей гимническое звучание за счет новой темброво-фактурной окраски, происходит в финальной сцене балета - №52 (*Смерть Джульетты*).

¹ Образ Меркуцио характеризуют три лейтмотива – две темы из №12 (*Маски*) и №15 (*Меркуцио*).

² Немаловажную роль в создании образа играет второй лейтмотив Джульетты, делающий ее более женственной, грациозной. Будучи связанным больше с танцевальностью, чем с психологическим состоянием, он сопровождает героиню в счастливые моменты и звучит в №1, №10, №13, №14, №16, №19 и в последний раз в комментирующей роли в №32 (*Встреча Тибальда с Меркуцио*).

³ Тональный план №52. (Смерть Джульетты). e moll – C dur –As-dur- C dur – As dur-C-dur

Наступающее катарсическое просветление знаменует осуществление основной гармонизирующей функции мифа – несомненного доказательства того, что балет находится в русле процесса «ремифологизации» (Е. М. Мелетинский), характерного и для искусства XX века в целом, и для творчества Сергея Сергеевича Прокофьева в частности.

Список литературы:

1. Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление. // Музыка и миф. – М., 1992.
2. Гаккель Л. Он сам дитя. // Советская музыка. – 1991, №4.
3. Катанова С. Музыка советского балета. – М., 1990.
4. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. // Статьи по типологии культуры. – Тарту, 1973.
5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976.
6. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания.- М., 1961.
7. Шнитке А. Слово о Прокофьеве. // Советская музыка. – 1990, №11.
8. Юнг К. Божественный ребенок. – М., 1997.
9. Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. – М., - Киев, 1997.

