

Образ Джильды в опере Дж. Верди «Риголетто»

«Риголетто» - одна из самых популярных опер всех времен. Это уникальное произведение Верди, которое погружает в эпоху Возрождения, разворачивая все события оперы на фоне итальянского города Мантуя. Открывается тонкий, красочный мир, полный контрастных по своей природе чувств и переживаний. Джильда в этом сценическом пространстве - образ непрерывно развивающийся, тонко реагирующий на все происходящее. Она оборотная сторона каждого героя взаимодействующего с ней. Все «драматические нити» оперы тянутся именно к Джильде, которые в последствии ею и разрешаются.

У великих произведений нет временных рамок - сферы их бытия актуальны во все времена и раскрываясь для нас во всей своей глубине, они протягивают нить истины из века в век. Тогда почему же в XXI веке, соприкасясь с шедевром мировой оперы, многие молодые исполнительницы не согласны с решением их героини (Джильды) отдать свою жизнь за легкомысленного, не ценящего и не уважающего женщину повесу? Почему во II действии вся ария Джильды строится на нежнейших воспоминаниях о встрече с человеком, пренебрегшим всеми правилами приличия, и от которого еще мгновение назад, бедняжка была с боем вырвана отцом?

Данная работа призвана ответить на эти и другие вопросы, связанные с природой чувств и поступков Джильды. Одной из задач стало рассмотрение взаимодействия Джильды с персонажами оперы, выявление ее взаимосвязи с ними.

В первом разделе : Особенности оперы Верди «Риголетто» рассмотрены следующие проблемы:

- Особенности первоисточника-драмы Виктора Гюго «Король забавляется»

- Замысел и работа над оперой Верди.
- Образ Джильды в контексте оперы.
- Отличия оперы Верди «Риголетто» от драмы Виктора Гюго «Король забавляется».
- Взаимодействие ее с другими персонажами.
- Влияние на них и их поступки.
- Изменение образа Джильды на протяжении оперы. Причины и следствия, приведшие к драматическому финалу.

Такой комплексный подход к изучению образа Джильды может служить своего рода путеводителем, который поможет начинающим певицам сформировать собственный наиболее целостный, живой, а главное близкий по духу персонаж. Методология рассмотрения этого образа основана на принципах, сформулированных К.С. Станиславским, а также его последователями.

Второй раздел работы посвящен анализу интерпретации образа Джильды. В нем рассмотрены две сценические постановки и предпринята попытка проанализировать прожитую на сцене жизнь с точки зрения оригинального замысла. В работе предложена оценка ориентиров режиссеров данных постановок, единство и отличие их от оригинального текста, особенности и сила воздействия нового взгляда на оперу «Риголетто».

Новизна данной работы в том, что впервые опера «Риголетто» рассматривается через призму образа Джильды. Попытка рассмотреть суть происходящей драмы, «заглянув в глаза» юной, чистой 16-летней беззаботной девушке, способной за короткое время трансформироваться в целостную натуру, живущую в двух мирах – земли и неба.

Особенности оперы Верди «Риголетто»

«Людей нужно расшевелить, расталкивать, не давать покоя ради самого блага их освобождения, нужно колоть им глаза правдой, метать в них грозный свет полными пригоршнями. Нужно, чтобы они сами были немного поражены собственным спасением, этот ослепительный свет пробуждает их. Отсюда необходимость набатов и битв...»

В.Гюго

В наше время многие знакомы с мелодиями из «Риголетто»: «La donna è mobile» («Сердце красавицы»), квартет («Bella, figlia dell'amore» - «О, красотка молодая») и другие. Трудно себе представить, что когда-то их тексты считались опасными и чересчур вольными. Тем не менее самые первые читатели либретто, — а это были венецианские цензоры, - нашли его столь непристойным, что настояли на ряде весьма существенных изменений. А за несколько лет до того как была написана опера, пьеса, положенная в ее основу, была запрещена в Париже и снята после двух исполнений. И это несмотря на то, что автором ее был великий Виктор Гюго.

Завершение драмы «Король забавляется» (1832) пришлось на трудное время французской истории. Трон Франции перешел от старшей линии Бурбонов к младшей - к Людовику-Филиппу (установилась конституционная так называемая Июльская монархия). Дух революции властвовал над передовыми умами времени. Появление пьесы на сцене «Французской комедии» совпало с покушением на Людовика-Филиппа. Не случайно драма сразу же после премьеры по распоряжению правительства была исключена из репертуара, как пьеса, "оскорбительная для нравственности". "Король

забавляется" представляет собой пламенный протест против приукрашивания историей популярного монарха Франциска I и грубой развращенности его двора. Придворный шут Трибуле (у Верди он поначалу назывался Триболетто) является исторической фигурой, то же самое относится и к госпоже де Пуатье — любовнице Франциска I и дочери Сен-Валье (у Верди Монтероне). Вследствие этого возникал определенный повод к повышенной чувствительности в монархически управляемом государстве, внутри которого существовало сильное республиканское движение. Что касается австрийской цензуры, то ожидать от нее проявления терпимости не было оснований. [1].

Основные герои произведения Гюго – люди униженные, обездоленные, презируемые «обществом». В предисловии к своей пьесе «Король забавляется» В.Гюго писал: «Требуле - урод, Требуле - немощен, Требуле - придворный шут; - тройное несчастье которое его озлобляет...У Требуле есть дочь, в этом заключается все...». Обращение к нравственным проблемам необходимо Гюго для того, чтобы вскрыть противоречия современной действительности и, в конечном счете, способствовать духовному исцелению. Проводник и оратор, Гюго всегда старался убеждать, обличать, воспитывать. Так в предисловии к одной из своих драм он пишет, что не теряет из вида ни на одно мгновение народ; театр должен его воспитывать, разъясняя историю и направляя человеческое сердце.

Он стремился к богатству и разнообразию форм, призывал к тому, чтобы в драме, как и в жизни, возвышенное естественно чередовалось с простым, «будничным». Чтобы герои ее спустились с «котурн» на землю, стали живыми людьми, то есть лишь то, что представляет истинную сущность жизненных явлений, должно быть, по мысли Гюго, предметом искусства.

В эстетических установках французского романтика нетрудно разглядеть ту же реалистическую тенденцию, которая лежала в основе романтизма итальянского.

1.Замысел Верди и особенности работы над «Риголетто»

«Трибун и поэт, он гремел над миром подобно урагану, возбуждая к жизни все, что есть прекрасного в душе человека», - говорил о В.Гюго М. Горький. Подобно итальянским романтикам, он в своем творчестве часто воскрешал историческое прошлое, находя в нем живые связи с современностью.

О том, как ценил Верди яркое по форме и вместе с тем глубоко содержательное творчество Гюго, красноречиво свидетельствуют строки из его письма к одному из друзей — Чезаре де Санктису. Критикуя пьесу «Нищая» французского драматурга Сеи-Бриа, композитор пишет: «Праздников, ярмарочных акробатов и т. д. и т. д. недостаточно для того, чтобы побороть однообразие в вещах такого рода. Затем так же, как почти во всех французских драмах, слишком явно заметно усилие в поисках эффекта. После могучего воздействия драм Гюго все стали стремиться к эффектному воздействию, не заметив, по-моему, главного; того, что у Виктора Гюго всегда имеется определенная цель и характеры его могучие, страстные, почти всегда своеобразные» [3].

Насытить оперу действием – эту задачу ставил перед собой Верди с первых творческих шагов. Оперному стилю композитора оказался родственным страстный темперамент, ораторский пафос драм Гюго, обращенных к самой широкой аудитории, а их яркая театральность, динамичность, обилие острых контрастов таили в себе богатые возможности для музыкально-сценического воплощения.

Хорошо известно, насколько внимательно композитор относился к работе над либретто. Выбрав сюжет, он сам до мельчайших подробностей разрабатывает сценарный план будущей оперы и, передавая этот план для стихотворного оформления либреттисту, руководит от начала до конца его работой. Переписка Верди с либреттистом дает множество примеров требовательности композитора, его пристального внимания к тончайшим психологическим нюансам и сюжетным поворотам, которые должны получить максимально точное и правдивое отражение в тексте. Часть музыки была уже

написана, когда цензура потребовала коренной переработки либретто. Композитору предложили убрать исторический персонаж – короля, заменить безобразного главного героя (шута Требуле) традиционным оперным красавцем. Верди решительно отверг требования цензуры, однако действие оперы долго переносили из страны в страну, изменяя название и в результате долгих и мучительных раздоров, сошлись с предложением Верди на герцоге Мантуанском.

Почти по каждому пункту своих возражений Верди оказался прав. Одну сцену, заимствованную из оригинала Виктора Гюго, нужно было убрать из соображений благопристойности – речь идет о дуэте обесчещенной Джильды и Герцога в его спальне (хотя сам Верди сожалел об утраченной сцене, что доказывает его письмо к Карло Антонио Борси «... Следовало бы показать Джильду с Герцогом в его спальне!! Понимаешь? Во всяком случае, это был бы дуэт. Великолепный дуэт!! ...») [3]. Тем не менее, главное содержание оперы было спасено, и уже первое исполнение (11 марта 1851 года) свидетельствовало о силе ее сценического воздействия. Даже Виктор Гюго, выступавший против использования своих произведений для оперы, как то было и в случае с «Эрнани», и грозивший из Парижа привлечением к судебной ответственности накануне постановки «Риголетто» – был растроган до слез, когда смог присутствовать на представлении оперы.

Верди пишет Пьяве: «Драма Виктора Гюго – это то, что нужно и мудрить над ней нечего». Его увлекает главный герой, характер безусловно романтический: урод, шут, привыкший прислуживать сильным мира сего, готовый на любой компромисс, но в котором пробуждается наконец человеческое достоинство, и он мстит за поруганную честь. Но главное что воспламеняет фантазию композитора, – это возможность в какой-то мере осуществить свою давнюю мечту о «Короле Лире». Риголетто – отец, который в своей слепой любви к дочери лишился ее и остался один, как король Лир. И Верди, у кого в сущности никогда не было отца, да и сам он был отцом всего несколько месяцев, вводит в оперу образ, который сложился в его душе.

Безмерная любовь и нежность льется из души композитора в уста и поступки Риголетто, охраняющего и защищающего свое сокровище-дитя.

На сочинение всей оперы Верди затрачивает не более сорока дней. В результате совместных усилий получается либретто, которое, быть может, не блещет литературными достоинствами, зато совершенно по своей драматургической целостности и чувству театра. В нем нет пустот, нет ничего лишнего, действие развивается кратко и целесообразно. Главный герой раскрывается перед публикой не сразу, его истинная сущность становится очевидной лишь в девятой сцене первого акта, когда старик оплакивает утраченную нежно любимую супругу и признается в своем безграничном отцовском чувстве, из-за которого его жизнь полна тревог, опасений и страха. В драматургическом плане Риголетто, несомненно, герой оперы, а Герцог – своего рода пружина действия. Сам Верди скажет об этом некоторое время спустя: «... все осложнения рождаются именно от этого персонажа, от легкомыслия герцога – и опасения Риголетто, и любовь Джильды...». И, все же, судя по музыке, Верди симпатичен этот Герцог, такой красивый и роковой, но и такой откровенный в своих желаниях, жаждущий жизни и приключений.

Теперь перейдем непосредственно к рассмотрению образа Джильды.

2. Образ Джильды в контексте оперы

«... Весь образ Джильды должен быть наделен непосредственностью, чистотой, и это роднит ее с природой, полями, простой деревенской жизнью и противопоставляет нравам жителей средневекового города»

К.С. Станиславский.

Джильде принадлежит в драме двойная функция: в чисто сюжетном плане - это лирическая героиня, которая любит, страдает, жертвует собой. И она является

центром большого социального конфликта, вспомогательным лицом и центром сталкивающихся сил. В ней для Риголетто воплощено все самое светлое и доброе, в общении с дочерью, раскрывается богатый духовный мир шута — человека, чье достоинство так жестоко попрано. В смерти Джильды заключается смысл проклятья. Первоначально Верди хотел дать опере название «Проклятие», так как по замыслу Гюго, в проклятии отца обесчещенной девушки — завязка драмы. Прокляты Герцог и его шут, в результате чего погибает Джильда — существо чистое, никогда не жившее в мире, где царят пошлость и мерзости обмана.

Основная тональность «темы проклятья» — до минор. В ней написаны оркестровое вступление и первый выход Монтероне. Ряд сюжетно важных эпизодов первого акта затем звучит в параллельном ми-бемоль мажоре: фрагменты дуэта Риголетто с дочерью, хор «Тише, тише...», сопутствующий похищению Джильды. Это постепенно подготавливает появление ми-бемоль минора в финале акта, где Риголетто, убедившись в коварстве похитителей, в отчаянии восклицает: «Ах вот где старца проклятье», повторяя интонации Монтероне. Так логически обоснованная перемена тональности лейтмотива своеобразно передает преломление проклятия в сознании шута.

Джильда — единственный полностью положительный персонаж в мире безумных, которые вожделеют, проклинаят, предают, мстят. С музыкальной точки зрения ее партия создает островок мира, с драматургической — она необходима для создания лирического равновесия. Риголетто только вблизи с Джильдой опять становится человеком, а не чудовищем, которое издевается над несчастьем других. Отецеская любовь освещает его новым светом и согревает в дуэте с Джильдой, его пение до того момента холодное и скованное, наполняется порывами нежности. Риголетто напоен горечью жизни сполна. «У меня отнято право каждого человека - СЛЕЗЫ»- поет он.

Лирическая тема второго медленного эпизода монолога Риголетто основана на секвентном развитии нисходящих секундовых ходов: «Но здесь другим я

становлюсь». В дальнейшем такой же интонационный материал неоднократно появляется в опере, характеризуя Джильду и ее трагическую судьбу. Эта тема заявлена в прелюдии оперы, она проходит в дуэтах Джильды и Риголетто во второй, третьей и четвертой картинах, в арии Джильды, а также в дуэте с Герцогом во второй картине. В арии Риголетто «Куртизаны...» интонации этой лейттемы звучат в оркестровом контрапункте с мольбой «Ну, вот я плачу» и далее на кульминации «мне Джильду возвратите». Та же тема появляется и в партии Спарафучилле при подготовке убийства прохожего, то есть Джильды, жертвующей собой во имя спасения любимого.

1.4 Отличия оперы Верди «Риголетто» от драмы Виктора Гюго «Король забавляется».

Одним из важнейших факторов, повлиявших на изменения в опере Верди по сравнению с драмой Гюго, стала цензура. И когда от первоначальной социально-критической идеи не осталось и следа, Верди пришлось довольствоваться лишь малыми намеками, которые можно было поместить лишь на периферию действия. Для вердиевской оперы, характер которой целиком и полностью определяется эмоциональным напряжением, личными конфликтами, единственной политической тенденцией, которая могла быть принята в расчет, была национальная идея, священная для каждого итальянца. "Король забавляется" – откровенно политически направленная вещь. Гюго хочет пробудить возмущение, отвращение к королевскому произволу, и это удастся ему благодаря открытому реализму. Но воздействие оперы основывается не на рефлексии, не на критическом мышлении и суждениях, а на непосредственно вызываемых чувствах. В этом отношении опера близка к классической трагедии с ее идеалом "очищения души страхом и состраданием".

То, что показывает нам Виктор Гюго в своем произведении, граничит с садизмом. Бланш, жертва королевского разврата, в опере она зовется Джильдой, – еще ребенок, ей нет и шестнадцати. То, что она делает, – самоубийство. Прислушиваясь к тому, что происходит за дверью, она слышит, как

профессиональный убийца и его любезная сестрица точат нож. С почти безумным страхом она отдает себя жестокой казни, поскольку не может пережить вида своего возлюбленного в его истинном, циничном, абсолютно бесчеловечном облике. В опере эти события перенесены на совершенно иной уровень. Своей искренностью и непосредственностью в передаче чувств персонажей музыка расширяет границы восприятия слушателя. Джильда великодушно жертвует собой ради возлюбленного.

Для более глубокого понимания тех или иных поступков Джильды в опере, необходимо понять, насколько целостна ее натура и как велика ее любовь, а самое главное ради кого она их совершает. Фигура Герцога, безусловно, знаковая для судьбы Джильды. Подробнее рассмотрим различия этого персонажа в драме и опере.

По сценическому действию личность монарха в опере в корне отличается от персонажа драмы. Образ герцога подчеркивается основной мыслью баллады: «Все окружающие меня красавицы для меня равны... я ненавижу, как смерть, тех, кто требует рабской верности. Любви не существует там, где нет свободы»¹. Как видно из первоисточника, Герцог вовсе не декламирует тезис вседозволенности, звучащий в русском художественном переводе: «Та иль эта – я не разбираю...» Напротив, вердиевский персонаж очень разборчив.

Принципиально разнятся в обоих произведениях характеристики Герцога в диалоге с шутом. В опере Герцог решительно отвергает насильственные приемы, предлагаемые Риголетто. И далее Герцог нигде не прибегает к насилию. Лишь публичное оскорбление вынуждает его отдать приказ об аресте Монтероне. Верди особенно облагораживает и утончает чувства героя в третьей картине, после того, как он узнает о похищении дочери шута.

У Гюго король, обнаружив у себя Бланш, немедленно применяет «наступательные» приемы, чтобы овладеть очередной жертвой. Ремарки о состоянии девушки и ее поведении гласят: «горько плачет», «рыдает»,

¹ Общепринятый перевод либретто оперы, на наш взгляд, неточен. Здесь и далее перевод автора работы – А.Ш.

«растерянно», «в ужасе отступает», «отталкивает его». Затем Франциск открывает вторым ключом дверь, за которой заперлась Бланш, а придворный Маро комментирует: «Ей в спальне короля пощады не дадут! Несчастное дитя!»

Согласно 3 пункту договора с театром La Fenice Верди изъясил из либретто эту сцену и ввел в нее совершенно другой эпизод. Герцог, в отличие от Франциска, обнаружив похищение возлюбленной – потрясен, влюбленный Герцог выражает это в речитативе и арии, которыми начинается третья картина. Благоговейно-любственное отношение к Джильде проявляется в ариозных разделах «Где же теперь этот милый ангел» и «Представлю себе слезы». Переживания Герцога свидетельствуют о пылкости и искренности его чувств.

Особой экспрессией полны нисходящие секундовые интонации вздоха, акцентируемые кульминационными вершинами построений «Вижу голубку мою с мольбою в нежном взоре. Я б слезы осушил ее, я б смог утешить горе; верно в минуту страшную она меня звала». Мажор в кантиленных разделах арии и по тексту и по действию связан со светлым образом Джильды. Это – плач по потерянной любимой (своеобразная аналогия глюковскому плачу Орфея по Эвридике). Драматизм ситуации особенно подчеркивается срединным эпизодом, написанным в миноре, «Ах, если б слышал я!» с пунктирным скандированием ниспадающих секундовых ходов. Эмоциональному состоянию Герцога контрастирует появление придворных. Их рассказ о похищении «любовницы» Риголетто сопровождается звучанием победного марша. Ответы Герцога поначалу интонационно едины с хором придворных. Но, узнав, что речь идет о Джильде, юноша мгновенно меняется. Эта трансформация наступает в ре-мажорной арии с хоровым рефреном: «Пламенная любовь манит меня в ее объятья. Я отдал бы корону за счастье утешить ее сердце. Пусть она убедится, что любовь создает рабов даже на троне».

Когда Джильда выбегает на сцену из покоев Герцога, она наталкивается на «рыдающий ком тряпья», распростертый на полу у ног похитителей, – своего отца. Крик «Отец мой» – это не просто обращение с просьбой о защите, – это узнавание, соприкосновение со страшной правдой, от которой отец ее оберегал все это время.

Примечательно, что следующий далее рассказ Джильды звучит в ми миноре, что создает некую арку с первой арией, которая написана в одноименном ми мажоре.

Традиционный перевод ее слов «позор не смыть слезами» значительно меняет смысл оригинального текста: «Похищение...позор, о отец мой!» О том, что причина слез девушки – похищение ее придворными, а не поведение Герцога, свидетельствует даже не столько текст, который можно толковать по-разному, сколько музыкальное решение следующего за тем ариозо Джильды. Поначалу в рассказе звучат робко-извиняющиеся интонации: скрыв от отца встречу с Герцогом в церкви, она чувствует себя виноватой. Но постепенно повествование приобретает светлый колорит, раскрывая всю глубину чувств к Герцогу «...губы наши молчали, сердца говорили... мое сердце открылось: надежда, желанье...». Патетический подъем в конце ариозо выражает протест против придворных, контрастирующий светлому образу первых встреч с любимым. Слова, которые Верди вложил в уста Джильды: «Простите, ... услышим мы с небес голос прощения!», произнесены в защиту обмана Герцога, и речь здесь не идет о насилии.

Также Верди изменяет мотивировку появления Герцога. Если у Гюго король приходит в трактир Сальтабадила на свидание с его сестрой Магелоной, то появление Герцога в трактире в опере оправдывается приближающейся грозой, от которой он ищет укрытия. Примечательно, что почти все самые решающие события оперы происходят ночью (от встречи Риголетто и Спарафучилле до прихода его к дочери от дуэта Джильды и герцога до похищения девушки и ее убийства). И Верди под знаком этой ночи пишет всю партитуру. Несомненно голосу в «Риголетто», как и всегда у Верди, отводится ведущая роль. Оркестр же скупыми, лаконичными штрихами подчеркивает психологически важное и договаривает недосказанное. Так, например, большое значение он приобретает в третьем действии- краткой прелюдии к финалу, предвещающую трагическую развязку.

Музыкальные характеристики Герцога в четвертой картине делают его поведение более сложным, неоднозначным и психологически тонким, нежели

поведение Франциска. В мелодии легкомысленной песенки «Сердце красавицы склонно к измене...» ощущается интонационная связь с любовным ариозо, обращенным к Джильде во второй картине. Так аналогичны второй такт ариозо и начальный мотив песенки, ритмо- интонационное сходство мелодических завершениях фраз, используется метро- ритм 3/8.



И вовсе отсутствует связь этого номера, трактуемого обычно как декламация распутства, с балладой «Та иль эта». Напротив, в песенке ясно ощущается чередование моментов подъема (начальные фразы строф, подход к кульминациям, каденционное заключение) и неожиданных «провалов» в динамике (контрастные фразы на *pp*, внезапное свернутое развитие вокальной линии после кульминации) В результате всего этого создается впечатление внутренней раздвоенности эмоционального состояния Герцога. В отличие от фразивных фраз короля «красотки лицемерят, безумен кто им верит, измены их легки, как в мае ветерки» текст Герцога звучит более поэтично:

Женщина переменчива, она порхает, как перышко на ветру,

Речь ее меняется быстро, как мысль.

Прекрасное личико в горе или радости –

Горе тому, кто полный доверия, отдает ей свое сердце! [5]

5. Изменение образа Джильды на протяжении оперы. Причины и следствия, приведшие к драматическому финалу.

Впервые мы видим Джильду в момент, когда к ней приходит расстроенный и предчувствующий неизбежную беду Риголетто (дуэт Джильды и Риголетто, 2 действие). Весело и беззаботно, в силу ее возраста, Джильда встречает родителя. Ей так важно чувствовать, что она безмерно любима отцом, ведь кроме него у нее никого нет. «Как я любима!»- восклицает наконец она. Уже три месяца Джильда находится в новом городе и не имеет возможности увидеть его во всей красе: ей любопытно, но отец непреклонен. Также она осаждает Риголетто вопросами о семье, ее наивность и детская искренность жаждет ответов, но заметив как тяжело воспринимается ее желание знать правду, она проявляет всю чуткость и заботу, на которые только способно ее юное сердечко.

Композитор раскрывает здесь детскую резвость в характере Джильды, смешанную с большой природной добротой. Далее следует сцена, в которой она позволяет себе скрыть от отца правду. «Меня мучает угрызение совести...» - признается Джильда своей служанке. И с этого момента Джильда попадает во власть жизни. Все случайности не случайны, все имеет свою причину и следствие. Надо отметить, что этот же закон для Риголетто вступил в фазу действия значительно раньше.

В дуэте с Герцогом в Джильде пробуждаются новые чувства, отныне в ее сердце стало больше места для любви. Эти новые чувства дают ей возможность для внутреннего полета и счастья. Теперь каждый момент ее существования словно эхом вторит имя возлюбленного, о чем и поет она в своей арии «Caro nome che il mio cor...» («Дорогое имя, что в моем сердце...») Верди пишет эту арию не отказываясь от традиционных в итальянской опере колоратурных украшений, но насыщая их большим психологическим содержанием. Столько

трепета и чистой радости в этих невероятных пассажах: тут и неуверенность, и страх перед любимым отцом, неукротимое желание жизни и молитва благодарности Богу.

Буквально в одно мгновение Джильда-ребенок трансформируется в юную девушку. Похищение Джильды приводит ее в покои к Герцогу, после чего наступает момент поведать отцу всю правду. Теперь она не скрывает ничего, ее чувства возвышенны и по-прежнему чисты, в ней нет и капли сомнения, что она любит и любима. Ее заставляет чувствовать боль лишь варварский поступок придворных, причину которого она не в силах понять. Невероятных усилий стоит Риголетто выслушать рассказ Джильды, которая, находясь в его объятьях, чувствует себя в безопасности, она уже получила свое утешение («Отец, ваш голос ангелов утешение...»). Если бы Риголетто нашел в себе силы и не поддался роковому течению, возможно, его дитя осталось бы жить, но мщения его несчастное сердце жаждет мщения, разум туманит гордыня.

Воспитанная в любви к Богу и ближним, Джильда не может поддаться снедающим ее отца чувствам. Пережившая за короткий срок такое количество ситуаций, она сумела простить все, к чему и призывала Риголетто «Простите, ... услышим мы с небес голос прощения!»

В конечном итоге только самопожертвование Джильды имеет значение - для Риголетто это плата за его былые деяния, здесь на земле дано ему осознать совершенные поступки. Герцог же, получивший возможность искренне любить, не может насладиться жизнью подле любимой: «...внимая звукам речей твоих невинных, сам чище становился я тогда!» - для него это тоже повод задуматься о жизни.

Своим чистым огнем любви, своею искренней жертвой Джильда несет измученным героям возможность измениться.

2. Особенности интерпретации образа Джильды

«Чем строже мы исполняем Верди, чем точнее мы выполняем его требования, тем больше добиваемся

результата. Верди воплощал благородные страсти и благородные характеры. Нельзя умалять его героев дешевыми эффектами, нельзя допускать слезливой сентиментальности, дутой экспрессии. Те, кто считают, что обогащают его, - только обкрадывают. Я только сейчас ощутил, что Верди пишет не деталями, а крупными мыслями. У него манера Микеланджело, и мы должны научиться именно так его читать...» (Е. Колобов) [2].

Существует множество постановок оперы «Риголетто», внешне очень удачных, но имеющих мало общего с произведением Верди, и даже с его первоисточником. То, что в итоге получается - это некий синтез творческих установок трех авторов: режиссера, дирижера и певца.

В наше время театр привлекает своего зрителя эффектным сценическим решением и внушительным списком именитых деятелей искусства на афише. Театры (прежде всего музыкальные, хотя и драматические спектакли в наше время существуют по этому же принципу) выворачиваются, можно сказать, наизнанку в поисках эпатажной трактовки того или иного шедевра.

Для более подробного рассмотрения мною был выбран фильм-опера вышедший в 1982 году - режиссер Жан – Пьер Поннель. Снимали фильм непосредственно в Мантуе – в герцогском дворце и его окрестностях. Главные роли исполнили: Лучано Паваротти – Герцог Мантуанский, Ингвар Вискель – Риголетто, Эдита Груберова – Джильда.

Интересное решение режиссера – Ингвар Вискель, исполняет одновременно роль Риголетто и роль старца Монтероне, такое сценическое решение, вероятно, подчеркивает, что все несчастья Риголетто находятся в нем самом и даже роковое проклятие - плод его действий.



Эта постановка, на мой взгляд, может служить примером спектакля, где постоянное стремление режиссера оживить действие, предать ему чрезмерную нарочитость, лишает зрителя способности проникнуть в истину, заложенную композитором.

Во время звучания прелюдии и интродукции на сцене полуобезумевший Риголетто прижимает к груди мертвую Джильду. Звучащая тема проклятия, как

раскаты грома заставляют судорожно вздрагивать безутешного отца. Но все это исчезает, словно видение и вместе с бравурной танцевальной музыкой мы оказываемся в нарочито роскошной зале. Вокруг царит пьянство и разврат. Вино, которое пьет Герцог, течет ему за воротник, – действие сродни древнегреческим симпозиумам. Музыка словно подстегивает к еще большей распущенности своей грубоватой скерцозностью. На фоне греческих обнаженных скульптур поет Герцог свою балладу («Questa quella...»), а со всех сторон к нему надвигаются толпы дам. Красивый голос Л.Паваротти звучит здесь холодно и колко. Глаза его словно мечут молнии в сторону графини Чепрано.

В это время в глубине сцены мы замечаем Риголетто, который находится в состоянии тревоги, он чем-то озабочен. Но это не мешает ему осыпать гостей оскорблениями. Здесь режиссер не гнушается ни грубых жестов, ни фривольных поз разврата. Таково первое знакомство с главными персонажами оперы. С появлением старца Монтероне (хотя для этой постановки это определение ему вовсе не подходит, это скорее греческий бог-Зевс) веселье мгновенно затихает, все наслаждаются безнравственным поведением Герцога, который раздевает графиню Чепрано.

После яростного проклятия толпа гуляк с диким визгом разбегается. Лишь Риголетто остается посреди пустой залы-сцены один на один с Монтероне. В его взгляде отражается страх, смешанный с безумием. Эта сцена вызывает у меня, как у зрителя, чувство отвращения к обоим героям. Один жалок и полубезумен – другой лишает себя «мантии благородства», опускаясь до злорадства в мимике и жестах.

Как же существовать на сцене по правде? К.С. Станиславский отвечал на этот вопрос так: «...верно играть роль - это значит переживать ее Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в сознании и жизни человеческого духа роли и в передаче этого духа на сцене в художественной форме.»[11]

«Интересна своим сценическим решением» и следующая далее сцена Джильды и Риголетто. Начнем с того, что, блуждая в горестных раздумьях, Риголетто выходит на площадь, в центре которой располагается дом Джильды. По замыслу Верди, Риголетто - отец тщательно прячет свое дитя от посторонних глаз. Станиславский, работая над оперой, представлял себе это место так: «...Пусть этот дом будет как бы крепостью Риголетто, где в редкие минуты своего отдыха он живет человеком, скрывая от дочери свое ремесло. Но как самые прочные твердыни можно разрушить с помощью предательства, так и эта крепость была взята через подкуп няньки Джованны. Интриги, предательство нарушат и уничтожат это тихое, спокойное, укрытое, как казалось Риголетто, от всех зол место. Пусть над этим мирным двориком, где живет Джильда, проходит наверху опасная горная дорога. На этом повороте подстерегает нужных ему людей профессиональный убийца Спарафучиле, очень спокойно делающий свое дело» («Он торгует человеческим мясом, как мясник в лавке говядиной», — так охарактеризовал его К. С.).[9]

«Oh, quanto affetto! Che temete, padre mio?» («О сколько чувств, какие заботы, страхи отец мой?») Поет Джильда дуэт с Риголетто. Указания в клави́ре

dolcissimo в партии Джильды штрих staccato. Не соблюдение этих указаний певицей- Джильдой, поющей вместе с Риголетто на динамике *f* (вместо указанного *p*) создает впечатление ожидания скорейшего ухода отца. Красиво звучащие голоса заставляют слушать, но статичность обоих актеров совершенно выбивают из хода оперы.

«Да, бельканто есть великое искусство. Певец, владеющий им, есть артист в полном смысле слова, но не думайте, что это поющий манекен. Я видел и слышал старых итальянцев, владеющих бельканто. Это были — Патти, Лукка, Капу ль, Мазини, Котоньи, Падилла, Джамет и другие. Они были настоящие артисты, умеющие все выражать своим голосом и умеющие очень просто, выразительно, а, главное, свободно держаться на сцене. Не думайте, что бельканто — это феноменальный голос и только. Нет! Я помню почти безголосого старика Нодена. Такого мастера бельканто я больше не слышал. Но ведь искусство бельканто давно уже утеряно, его нет, а то, что под этим соусом подавалось с начала нашего века и в настоящее время, есть только слабая имитация классического бельканто. Это совсем не то. Это формальное пение. А в самой сущности бельканто есть то, к чему стремится «система», то есть подлинное творчество».[9]

Сопровождаемый ярким темпераментным оркестром появляется Герцог. Необычайной силы лавина страстей обрушивается на Джильду. Казалось бы, это должно было напугать, смутить ее. Но Джильда в экстазе наслаждается сладостными, нарочито приподнятыми речами Герцога- обольстителя. Ни дирижера, ни режиссера не смутило указание Верди в клавире *ppp* и *cantabile* на словах «E' il sol dell'anima, la vita e' amore... » (Это, солнце для души, жизнь- любовь...) Герцог помпезно на динамике *f* поет эту фразу глядя в зал.

Нельзя исполнять оперы Верди, придерживаясь лозунга - пение ради пения. Сам маэстро, занимаясь с певцами над оперой «Двое Фоскари», недовольный исполнителями сформулировал свое требование так: «Мне не

нужно ваше *bel canto*, мне нужно *vero canto*.» Стилистика Верди впервые подразумевала артистизм в пении, как способность к интонационно – тембровому перевоплощению.

Еще одна весьма показательная сцена, указывающая на несоответствие с замыслом Верди – сцена Джильды и Риголетто. Как я уже, писала ранее, для Верди Риголетто прежде всего отец. Всю доброту, внимательность и заботу вложил в уста Риголетто композитор. Горячо любимое дитя неустанно охраняет от всего отец - Риголетто. Все существо Джильды примиряет Риголетто с жизнью.

Недаром он говорит: «... здесь другим я становлюсь...», рядом с дочерью он обретает мир.

В данной же постановке Риголетто не занимают переживания дочери, ему не важна ее исповедь - только жажда мести предмет его внимания. Полный равнодушия он толкает Джильду так, что она падает на пол. Затем, не переставая все вокруг крушить, снова жестоко отталкивает, пытающуюся усмирить его дочь. Но этой грубости мало и в конце сцены Риголетто почти уволакивает Джильду прочь.

Финальная же сцена изобилует оперными штампами во всей красе. Джильде показывают Герцога, со всей страстью ухаживающего за Маддаленой, поющего свою знаменитую «Песенку» грубо и надменно. После чего под раскаты грома Джильда отдает себя в жертву.

Данный фильм-опера является примером интерпретации драмы Гюго, но не оперы Верди. Поэтому здесь не раскрывается и десятая доля многогранного образа Джильды. И так опера великого Верди снова осталась ждать своего звездного часа.

«Все дело в том, чтобы нашелся человек! - Дирижер первый и самый главный посредник между композитором и вокалистом, осуществляющий в отсутствии композитора авторские намерения...» (воскликает Верди в письме к А. Бойто.)

И вот в 2010 году дирижер Zubin Metta и режиссер Марко Беллокьо совместно с Пласидо Доминго поставили фильм-оперу «Риголетто в Мантуе», продолжив популярную серию "Живых фильмов". Фильм снимали в городе Мантуя и ставили вживую по страницам и времени, указанным в либретто.

Главные роли исполнили: Риголетто – Пласидо Доминго, Джильда – Юлия Новикова, Герцог Мантуанский – Витторио Григоло.

Вот, что писала пресса о постановке:

«Представленное публике – лучшая интерпретация шедевра великой традиции итальянской оперы. Мы гордимся этой традицией, характеризующей нашу страну, создавшую удивительную комбинацию драмы и игрового повествования, музыки и пения». Газета **Il mattino** [8]

Согласно журналу «**Opera News**» Юлия Новикова является «точно тем, что можно ожидать от Джильды». «Роль дочери Риголетто – Джильды предложена Юлии Новиковой. Она пожинала восторженные отзывы критики за эту работу в театре «Комише опер» Берлина».[8]

«Волнительно и идеально с точки зрения актерской игры. Риголетто: триумф, фильм очаровавший мир. И совсем не проклятьем.» **Gazzeta di Mantova**. [8]

Эта постановка отличается своим внутренним настроением. Игра актеров настолько искренне – правдива, что стираются временные рамки и погружаешься в мир предложенный режиссером. Это результат большой проделанной работы слаженной команды, полностью включенной в процесс

творчества. Певцами было соблюдено каждое вердиевское указание, ни одной бездумно пропетой фразы - полное слияние с музыкой, правдивая жизнь в ней.

Все действия разворачиваются вокруг образа Джильды.



Герцог здесь представлен как человек пылкий, но искренний. Его чувство к Джильде – настоящее, несомненно он любит. Полны нежности и тепла его речи, связанные с ней. А момент похищения возлюбленной становится самым

мучительным и горьким.

Риголетто не пытается выплеснуть злобу, как в постановке Поннеля. Здесь он сдержан и терпелив. Внимательно слушает рассказ дочери о встрече с Герцогом, нет ни намека на недовольство - Джильда утопает в его объятиях. Лишь слезы Риголетто выдают всю глубину страданий отца.

Это лучшая, на мой взгляд постановка, отражающая все требования великого Верди.

«Риголетто» – сочинение с оригинальной авторской концепцией, композитор осуждает насилие, от кого бы оно ни исходило и ради каких бы высоких целей ни применялось.

Заключение

Подводя итог можно сделать вывод, что образ Джильды многогранен и сложен. Неразрывно связан с поступками других персонажей. Он дает возможность певицам подойти к его интерпретации совершенно по-разному.

Тито Гобби об исполнении писал так: «...Певцу необходимо знать досконально текст оперы, смысл, значение каждого слова, причины всех поступков любого из персонажей. Певцу надо постоянно помнить, что legato в пении выразится лучше, если его сопровождает legato в действии.»[12]

За время существования оперы «Риголетто» было поставлено огромное количество спектаклей не похожих друг на друга своей концепцией и методами психологического воздействия. Каждый из них имеет место быть. Лично мне будет близка та постановка, которая сможет точно отразить все указания великого оперного мастера.

«Слияние с музыкой должно быть настолько близко, что действие должно производиться в том же ритме, как и музыка. Но это не есть ритм ради ритма, как теперь нередко практикуется. Мне хотелось бы, чтобы это слияние ритма и музыки не было заметно публике, чтобы слова соединялись с музыкой и произносились музыкально».

К.С. Станиславский [9]

Опера «Риголетто» — одна из величайших историй любви во всех ее ипостасях.

Библиография

1. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера - три мира. М.: Радуга, 1986.
2. Вильнер Н. Дворкина М. Как петь Верди? // Советская музыка, 1989. №10
3. Верди Дж. Избранные письма / Сост., пер. и вступ. статья Бушен. Л.: Музыка, 1973.
4. Тароцци Дж. Верди // Журнал ЖЗЛ. №8, пер. Константиновой И. М.: Молодая гвардия, 1984.
5. Исаханов Г. Мифы оперных стереотипов // Советская музыка, 1989. №10
6. Леонтовская Т. «Риголетто» Верди. М.: Музыка, 1964.
7. Николаев В. Виктор Гюго. М.: Гослитиздат, 1952.
8. «Риголетто в Мантуе» с Пласидо Доминго [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kinopobeda.com/events/186995> Дата просмотра - 29.04.2012
9. Румянцев П. Работа Станиславского над оперой «Риголетто». М.: Искусство, 1955.
10. Соловцова Л. Дж. Верди. М.: Музыка, 1981.
11. Станиславский К.С. Актерский тренинг. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. Спб.: Прайм Еврознак, 2008.
12. Гобби Т. Мир итальянской оперы. М.: Радуга, 1989.