

П.С. Волкова
Краснодарский университет культуры

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ВОКАЛИСТА: ОПЫТ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ

Представлен семантический анализ музыкального диалога в опере, который включает в себя синтез текста первоисточника и оперного либретто как единство интерпретации и реинтерпретации. Осмысление данных феноменов на материале современной музыки позиционируется автором как условие совершенствования исполнительской культуры вокалиста.

The semantic analysis of musical dialogue in opera which include the synthesis of original text and libretto as the unity of interpretation and re-interpretation is presented in this article. The understanding of these phenomena on the material of contemporary musical art is represented by the authoress as the condition of the perfection of the singer's skill culture.

Ключевые слова: диалог, семантические метаморфозы, синтетический художественный текст, метод анализа словарных дефиниций.

Keywords: dialogue, semantic metamorphoses, synthetic fictional text, method of lexicographic definition analysis.

Понятие культуры, в первую очередь культуры исполнительской, не ограничивается исключительно техническим совершенством музыкального ремесла. Одновременно вокальное искусство подразумевает и владение актерским мастерством, что самым непосредственным образом соприкасается с проблемой интерпретации художественного текста. Соответственно полноценное «прочтение» оперной партии, выстраивание драматургической линии, связанной с тем или иным персонажем, невозможны без тщательного анализа всех составляющих синтетического целого, в том числе оперного либретто и текста первоисточника. Каким образом обеспечить состоятельность диалога данного и созданного, текста и контекста (М. Бахтин)?

Прежде чем дать ответ на поставленный вопрос, необходимо заметить, что в практике античной диалектики диалог квалифицировался как *согласование противоречий*. При таком подходе диалог выступал синонимом понятия «гармония». Поскольку «гармония – это всегда закон целого» (А. Марутаев), согласование противоречий с неизбежностью приводит к единству вербального и невербального, познавательного и этического, дискретного и континуального, рационального и эмоционального.

Опираясь на тот факт, что принцип взаимодействия обозначенных полюсов коренится в языке как, с одной стороны, материале, посредством которого оформляется речевое высказывание творца, а с другой стороны, актуализирующей личностный смысл интерпретатора речевой стихии, в центре события сознаний автора и исполнителя оказывается метод анализа словарных дефиниций. Ключевым словом здесь становится понятие лексемы – семантической единицы диалекта, осознаваемой как «совокупность значений и их оттенков, входящих в структуру известного социального “символа”, целостного языкового знака» (В. Виноградов).

Специфической особенностью такой лексемы становится следующее обстоятельство: в индивидуально-смысловом прочтении она нередко подвергается семантическим метамарфозам, что происходит путем выделения, создания и

осознания таких оттенков значения, которые не входят в ее общеречевую характеристику. Таким образом, значение нового художественного целого устанавливается через сочленение включенных в синтез органических частей, которые, в свою очередь, выполняют функцию «сигналов текста» (Ю. Лотман), ограничивая читательский произвол. При этом язык как частная деятельность подвергается тем же законам, которые определяют и деятельность мышления (Г. Щедровицкий).

Для примера обратимся к повести Н. Карамзина «Бедная Лиза» и одноименной опере Л. Десятникова, где композитор также выступил и в качестве автора либретто.

По всей видимости, доминирующими сигналами текста Карамзина стали для композитора лексемы «амфитеатр» и «бедная». Подтверждение тому – наличие шрифтового выделения лексемы «амфитеатр» в тексте первоисточника, что говорит о важности данной лексемы, в том числе и для Карамзина, а также то обстоятельство, согласно которому лексема «бедная» вынесена в название целого текста, что ставит ее в сильную позицию по сравнению со всеми другими сигналами. В то же время в тексте либретто обнаруживает себя и другой сигнал, который становится значимым уже для композитора. Речь идет о завершающей оперу Десятникова лексеме «мечта», которая вследствие своего местоположения также занимает сильную позицию текста наряду с лексемой «бедная». В итоге одно связывается с другим: несчастье бедной Лизы составляет то, что, поверив в свою мечту, все происходящее с ней девушка приняла за истину. Эта роковая ошибка стоила героине жизни.

Каким образом отмеченные сигналы текста повлияли на процесс изобретения нового, основанного на взаимодействии слова и музыки, художественного высказывания, выступающего в качестве «созданного»? Во-первых, в драматургии оперы преобладает установка на театральность, что отвечает первому сигналу («амфитеатр» – античное сооружение для зрелищ; место в зрительном зале)¹. Условность всего происходящего на сцене опознается не столько потому, что перед нами опера (главные герои все время поют, чего не бывает в действительности), сколько потому, что и Эраст, и Лиза предстают перед нами, одновременно, и в качестве действующих лиц, и в качестве повествователей, что противоречит замыслу Карамзина. Как известно, в «Бедной Лизе» присутствует рассказчик, от лица которого и ведется повествование.

Далее, в отличие от текста первоисточника, в котором лексему «бедная» сменяет в конце повести лексема «нежная» («...когда мы там, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!»), в тексте либретто обозначенной замены не происходит. Аналогичным образом в оперном тексте игнорируется и разнозначность чувств юноши и девушки. Если любовь Эраста являет собой сугубо человеческое чувство жаждущего новых ощущений эгоиста (здесь человек позиционирует себя как тварное, подобное всем остальным божьим созданиям существо), то любовь Лизы – от Бога (ср.: «Любовь человеческая себя любит, а Божеская друга»).

О «приземленности» чувства юноши в противоположность возвышенной любви Лизы говорит, в частности, следующий текстовый фрагмент. Когда Эраст,

¹ Здесь и далее анализ словарных дефиниций осуществляется по следующим работам: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1980; Ожегов С. Словарь русского языка. М., 1984.

уличенный Лизой во лжи, сопровождает передачу девушке ста рублей следующими словами: «Я любил тебя и теперь люблю, то есть желаю тебе всякого добра», то, по сути, именно деньги выступают в данном контексте в качестве мерила того добра, которого нет у Лизы, и которого ей желает Эраст. Для убедительности представленной точки зрения приведем почти дословно повторяющие речь Эраста слова Лизы: «Лиза требовала, чтобы Эраст часто посещал мать ее. “Я люблю ее, – говорила она, – и хочу ей добра, а мне кажется, что видеть тебя есть великое благополучие для всякого”». Понятно, что во втором случае добро никак не соотносится с материальными ценностями, выступая синонимом лексемы «благо».

Отсутствие разницы между любовью Эраста и Лизы в оперном либретто приводит к тому, что слова, которые у Карамзина произносит одна только Лиза («без глаз твоих темен светлый месяц; без твоего голоса скучен соловей поющий; без твоего дыхания ветерок мне неприятен»), в оперном тексте исполняются героями в унисон. При этом лишь только в начале сцены объяснения Лизы и Эраста характер вокальной партии юноши отличается от характера вокальной партии девушки. Об этом «говорят» специальные пометки композитора, с учетом которых тенор должен петь очень громко, со страстью, в то время как партия Лизы звучит ровно и умеренно с точки зрения динамики. Однако потом партия Лизы приобретает черты вокальной партии Эраста. Вместо прежнего «не слишком громко» Л. Десятников обязывает сопрано усилить звучность. Одновременно меняется и мелодический рисунок, и характер аккомпанемента, сопровождающего партию Лизы, что в итоге приводит к сближению вокальных партий тенора и сопрано.

Таким образом, есть все основания считать, что в отличие от текста повести, где чувства героев равны по силе, но противоположны по смыслу, в опере Л. Десятникова любовь Лизы и Эраста уравнивается. В таком контексте история любви девушки попадает в разряд других «несчастных историй», типичность которых как будто бы подчеркивают слова Н. Карамзина в «Рыцаре нашего времени»: «Цвет непорочности имеет судьбу других цветов». Вспомним, что предназначенные для Эраста ландыши Лиза бросает в реку со словами: «Никто не владей вами!» По всей видимости, руководствуясь именно данным соображением, композитор намеренно меняет названия цветов, которые Лиза собирала на продажу после разлуки с Эрастом (вместо ландышей лилии), чего нет у автора повести. Лилия здесь и символ непорочности, и символ верности – неслучайно в партии Лизы отчетливо слышится интонация григоровской Сольвейг.

Другими словами, когда возлюбленные хранят верность, они тем самым сохраняют свою непорочность, ибо только в союзе с истиной любовь одаривает любящих высшей (божественной) мудростью. (Ср.: «Верность – свойство верного, полная преданность, твердость в слове, стойкость в деле, правдивость, истинность»; «Союз истины и любви рождает премудрость»). Когда же тот, ради которого Лиза хранила себя, изменяет данному им слову, Лиза решает свою участь сходным с цветами образом.

В итоге, делая акцент на лексеме «мечта», композитор убеждает нас в том, что вся история бедной Лизы – история заблуждения неопытной девушки относительно того чувства, которое к ней испытывал ее герой. Пожалуй, именно поэтому, узнав об измене Эраста, Лиза приходит к мысли, что она погибла, что ей нельзя жить. Причем нежелание назвать имя изменника в тот момент, когда Лиза

передает деньги соседской девочке, связано здесь, скорее всего, с тем, что, перестав быть «владельцем», Эраст становится одним из многих, анонимом. Его избранничество оказывается ложным, и та любовь Эраста, которую Лиза принимала за «небесную музыку», в действительности оказывается всего лишь обычным, житейским делом. Греховная природа последнего обусловлена следующим обстоятельством. Не будучи освящена законом супружества, такая любовь не способна уравнивать разность персонажей – речь в данном случае идет исключительно о социальном неравенстве. Показательным с данной точки зрения представляется тот факт, что именно Лиза сокрушается от невозможности назвать Эраста своим мужем. При этом сам Эраст ни при каких обстоятельствах не представляет себя в роли такового. (Ср.: «закон – брак; принять закон – обвенчаться, жениться, жить законом с женою»; «муж – супруг, народн.: хозяин, образующий с женою чету»; «чета – двоица, пара, ровня»).

В то же время типизация «истории любви» Лизы превращает повествование Н. Карамзина в банальную историю, героини которой разбросаны по всему свету, что некоторым образом снижает художественное достоинство первоисточника. На утверждение распространенного в среде обывателей мнения, согласно которому первая любовь бывает непременно несчастной, «работает», на наш взгляд, упоминаемое ранее обстоятельство: Лиза (сопрано) и Эраст (тенор) предстают перед нами одновременно и в качестве повествователей, и в качестве действующих лиц оперы.

В результате, когда оперу открывает партия сопрано со словами «Может быть, никто из живущих в Москве не знает хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели – куда глаза глядят», становится понятным, что звучащий голос выступает не только носителем образа главной героини, но и знаком несбыточности девичьих мечтаний, воплощением плачевной участи всякой вообще невинности. Неслучайно поэтому уже после гибели героини композитор повторно вводит в оперное действие романс Лизы, который завершает лексема «Мечта!».

Таким образом, анализ текста первоисточника и текста либретто позволяет сделать следующий вывод. В процессе интерпретации повести Н. Карамзина «Бедная Лиза» композитор, одновременно, актуализирует несколько значений лексем «бедная». Так, в опере мы встречаемся с несчастной, вызывающей сострадание девушкой, в судьбе которой отсутствие материального достатка сыграло не последнюю роль: будь у Лизы приличное состояние, Эраст вряд ли бы женился на богатой вдове. Принимая во внимание и переносное значение лексем «бедная» (имеющий недостаток в чем-нибудь, скудный), мы вместе с тем понимаем, что причиной несчастья девушки стало также и отсутствие жизненного опыта, скудные познания о мужчинах как таковых.

Что же касается писателя, то, на наш взгляд, непреходящая ценность его творения заключается как раз в том, что Н. Карамзин дает возможность своим читателям разобраться в чем-то настолько важном и сокровенном, что даже для весьма опытных женщин и мужчин чаще всего остается тайной за семью печатями. Настоящая любовь, которая не только больше жизни, но и больше смерти, не выдумка, не пустая мечта. Во-первых, образцом такой любви являются родители Лизы, неслучайно старушка называет свою дочь – «божьей милостью», а сам автор замечает, что «и крестьянки любить умеют!».

Во-вторых, появление в финале повести дочери соседа, возраст которой

совпадает с годами Лизы, помогает нам не только поверить в то, что, возможно, именно Анюте суждено будет через два года встретить ту самую любовь, о которой мечтала Лиза, но и позволяет надеяться, что на этот раз мечта и действительность непременно совпадут.

Наконец, в качестве свидетельства того, что любовь, без которой жизнь утрачивает свою ценность, действительно существует, может служить и сделанная в финале повести замена лексемы «бедная» на лексему «нежная»: «Когда мы *там*, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!». (Заметим, что И. Гаранина – режиссер мультипликационного фильма «Бедная Лиза» – в качестве лейтмотива использует в своей работе мелодию А. Рыбникова слова А. Вознесенского «Для любви не найдена цена, лишь только жизнь одна», которая звучит в рок-опере «Юнона» и «Авось»)).

Наша точка зрения представляется вполне допустимой по причине того, что, по всей видимости, для рассказчика, за которым, конечно же, скрывается и сам автор, Лиза олицетворяет собой тот идеал любви, на встречу с которым одинаково надеются все мужчины. При этом только немногие понимают, какая это ответственность – любить и быть любимым. Восхищаясь самоотверженностью Лизы в ее любви к Эрасту, мы не можем не испытывать к ней сострадания, поскольку Эраст оказался не тем мужчиной, который умеет отвечать любовью на любовь. Сам Эраст начинает понимать это слишком поздно («... узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею»), оставаясь до конца жизни несчастным человеком. Именно вследствие того, что, выступая в качестве действительного убийцы своей любви к Лизе, Эраст мучается до конца дней, рассказчик приходит к мысли, согласно которой «теперь, может быть, они примирились». Страдая за любовь, Эраст искупает свою вину и уже в этом своем страдании оказывается равным Лизе. Творец принял их жертву, дав возможность соединиться «там, в новой жизни».

Соответственно, несчастье Лизы не в том, что она полюбила, возвысив предмет своей любви до божественной сущности², а в том, что даже тогда, когда она поняла меру своего заблуждения, то осталась верна своему чувству. Здесь несчастье и величие, чистота и святость стоят рядом. Любовь Лизы все покрывает собой (девушка именно потому не произносит имени Эраста в момент прощания с Анютой, что не хочет очернить его образ перед людьми и своей матушкой) и все прощает. Не умея ничего предпринять для того, чтобы Эраст остался с ней, Лиза решает предпочесть смерть жизни. Уравнивая отсутствие возлюбленного в жизни Лизы с отсутствием самой Лизы в этой жизни, смерть становится в итоге действительным спасением. Вспомним сцену прощания, когда Лиза говорит Эрасту: «... но тебя могут убить», и далее, после слов Эраста о том, что «смерть за отечество не страшна, любезная Лиза», обещает: «Я умру, как скоро тебя не будет на свете».

О сознательном выборе девушки говорит и тот факт, что Лиза сводит счеты с жизнью не потому, что не может пережить потрясшее ее душу «страшнейшее сердечное мучение». Напротив, она переживает эту муку и только потом, спустя несколько минут, погружается «в некоторую задумчивость», осматривается вокруг себя в надежде увидеть кого-нибудь из тех, кто мог бы передать последний привет

² Н. Карамзин называет Эраста новым «гостем ее души», «образом» в то самое время, когда лексема «образ» употребляется и в совершенно другом значении: «Я всегда ставлю свечу перед образом и молю господа бога, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти», – говорит мать Лизы (ср.: образ – род, вид, сущность).

несчастной старушке и, после короткой беседы с Анютой, бросается в воду. Вот почему сравнение Лизы с агнцем вполне отвечает жертвенному характеру ее любви.

При этом трагизм ситуации сглаживается тем, что, по сути, освящая земной путь Лизы, именно любовь снимает с нее всякий грех и дает ей право на новую жизнь. Принимая за истину мысль о том, что «нет выше той любви, как за друга душу свою полагать», мы не можем не видеть неспособность Эраста принять такую любовь, которая сама по себе есть большое испытание, и в этом – главное несчастье девушки. С данной точки зрения вынесенная в название повести лексема «бедная» не столько характеризует главную героиню, как это заметно на примере оперы

Л. Десятникова, сколько демонстрирует наше к ней сочувствие. От того, чье видение художественного целого окажется предпочтительнее для исполнителей-вокалистов, будет напрямую зависеть и качество исполнительской интерпретации, и ценностный контекст оперы.