

УДК 782.1+784.95/.96

В. Рєзрум

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРНОГО ТЕКСТА

Статья посвящена рассмотрению структурных и семантических особенностей оперного текста на примере оперного творчества В.-А. Моцарта. Важным направлением в рассмотрении оперного искусства оказывается осознание категории текста как универсальной, так как нахождение методов и подходов к изучению проблемы текста на разных уровнях актуализирует необходимость нахождения путей текстологического анализа музыкального текста.

Ключевые слова: *текст, музыкальный текст, текстология, оперный текст.*

Рассматривая оперное искусство, невозможно обойти вниманием проблему музыкального текста, так как данный вид искусства представляет собой уникальное соотношение различных семантических уровней. Рассматривая данный феномен на примере оперного творчества В. А. Моцарта следует отметить, что в XVIII веке еще продолжает активно функционировать и развиваться теория аффектов в сочетании со старыми риторическими фигурами, хотя иногда в существенно преобразованной форме. Наряду с этим в указанный период происходит процесс активного видоизменения и реорганизации музыкального языка за счет стремительного взаимодействия оперного и инструментального типов мышления. Начало тенденции было положено еще в XVII веке в связи с усилением роли оперы, но существенную активизацию можно было наблюдать во второй половине XVIII века. Именно в это время, как указывает Е. Чигарева, на арену музыкальной жизни выходит опера комическая, во многом повлиявшая на дальнейшее развитие инструментальных жанров, особенно на симфоническую музыку [12].

Данная постановка вопроса оказывается весьма актуальной при рассмотрении оперного творчества Моцарта, так как оба жанровых направления развивались в его композиторском наследии с равной степенью интенсивности. На это указывает в своем монографическом исследовании «Театр и симфония» В. Конен [5]. Автор пишет о том, что оперная музыка играет роль посредника между театральными жанрами и инструментальной музыкой, уже в первых образцах *dramma per musica* определились особые черты, целью которых было

отображение на языке музыки драматических и лирических театрально-сценических образов. «С рождением оперы впервые в профессиональном музыкальном творчестве Европы появился новый тип вокалиста — исполнитель-актер.

Певец, который до тех пор был лишь «голосовой единицей», обезличенной ячейкой в сложной многотембровой структуре хора, отныне стал артистической индивидуальностью, главным выразителем идеи «героя драмы». В музыке носителем этого образа стала чувственно прекрасная, развитая солирующая мелодика, обладающая огромными выразительными возможностями» [5, с. 74]. Следствием данного эстетического акцента становятся существенные сдвиги в системе взаимоотношений музыкально-речевых и интонационных элементов. В. Конен указывает на то, что прочная связь оперного музыкального текста с конкретными театрально-сценическими образами драмы подчеркивала необходимость развития мелодического материала, способного в полной мере передать их лирическую сущность.

Философские и художественные традиции *эпохи рококо*, *практически вытесненные* в первой половине XVIII века в протестантских областях, как считает А. В. Михайлова, в Австрии сохраняют свою жизненность несравненно дольше. Именно таким образом сохраняется значимость целостного католического, то есть сохраняющего идеологические ориентиры мира, в котором всему объективному, жизненному, земному отвечает так или иначе снимающая и уничтожающая его неземная, непеременимая, вневременная истина вечного. Эпоха Просвещения, как передовая идеологическая система XVIII столетия, в Австрии, запоздав по времени, вступило в 80-е годы в небывалый союз с государственностью, а в искусстве — с широкой барочной традицией [9].

Появление и влияние барочной традиции в культуре Австрии большинство исследователей связывают с австрийской католической традицией [9; 12]. Религиозная эмоциональность и яркая зрелищность богослужений переходила в подлинно народные празднования, что вполне соответствовало традициям народной австрийской культуры с их любовью к веселым и бурным развлечениям, что отмечал Ч. Берни, английский музыкант, путешествовавший по Австрии и Германии в семидесятые годы XVIII столетия. Еще одним фактором, существенно повлиявшим на становление австрийской культуры, была деятельность иезуитского ордена, в руках которого находились образова-

тельные учреждения (университеты, иезуитские коллегии), а также собственные театры. Спектакли в данных театрах были чрезвычайно популярны среди широких народных масс, шли на латинском языке и пользовались полной поддержкой двора («кайзершпили») [12].

Практически сразу же развиваются те черты оперного текста, которые могут рассматриваться как проявление феномена диалога, реализуемого на разных уровнях. Так, в опере отграничиваются два противостоящих друг другу, но вместе с тем тесно связанных музыкальных плана — вокальный и оркестровый, где «оркестровая партия была призвана играть роль своеобразного подтекста к мелодическому образу» [5, с. 74]. В возникших формообразующих принципах оперы нашли свое отображение в несколько обобщенном виде театральнo-драматургические принципы. Так, нововведения в организации музыкального материала выражали свойственную театральным жанрам объективность стиля, прием сквозного развития, который, как известно, лежит в основе театральной пьесы, завершенность и раздельность, характерная для ее внешней структуры.

Таким образом, главными достижениями музыкального искусства данного периода является, с одной стороны, завершение языковой типизации (Е. Чигарева), с другой — усиление значения проявления личностного начала, то есть индивидуализации музыкального мышления. Хотя на протяжении XVIII века процесс индивидуализации проявлялся главным образом на основе индивидуальной трактовки типовых языковых формул, имеющих повсеместное распространение, но при рассмотрении творчества Моцарта возникает возможность изучения индивидуальной, авторской семантики как основы авторского стиля. Значение тенденции индивидуализации существенно усиливается к началу XIX века, особенно в творчестве Бетховена, на примере которого осуществляется разрушение риторической системы, классицистских канонов и системы жанровой и стилиевой регламентации, что и позволило преодолеть границу двух музыкальных эпох — классицизма и романтизма [12]. Исследование музыкального языка традиции возможно только внутри того культурно-исторического контекста, который его и породил. Иными словами, изучение контекста культурного явления может дать ту необходимую информацию, с помощью которой единственно возможно выявить суть самого явления. Однако изучение контекста или контекстуальных уровней возможно с разных позиций. Исследование семантических особенностей любого музыкального текста, музы-

кального целого носит исключительно контекстуальный характер, и, следовательно, вне контекста существовать не может.

В. В. Медушевский в статье «О содержании понятия «адекватное восприятие» считает проблему самого адекватного восприятия необходимым условием семантического анализа музыки. Исследователь пишет, что адекватное восприятие понимается им как ознакомление с текстом и его трактовка в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры. Критерием адекватности может быть соответствие полноте восприятия и опыту всей культуры. В. Медушевский считает, что только на уровне всей культуры, в полном ее объеме произведение и его восприятие совпадают [6].

Подобный подход представляется наиболее продуктивным, так как в нем подразумевается движение от *контекста к тексту, от общих представлений к проявлению индивидуального, от значения к смыслу*. Следовательно, одной из центральных проблем современного гуманитарного знания в целом, и в частности музыковедения, становится изучение проблемы музыкального текста и текста в музыке. Важным направлением в современных текстологических исследованиях оказывается осознание данной категории как универсальной, в которой нахождение научных методов и подходов к изучению проблемы текста на разных уровнях актуализирует необходимость нахождения путей текстологического анализа музыкального текста.

Проблема текста возникает и начинает активно обсуждаться в гуманитарном знании второй половины XX столетия. В изучении новой парадигмы мышления ярко проявили себя литературоведение, языкознание, лингвистика, семиотика и многие другие науки. Среди исследований в перечисленных дисциплинах традиционно выделяются две линии: в одних берется за основу имманентный подход к изучению текста, в котором акцентируется внимание на его внутренней структуре; в других — репрезентативный подход, в котором текст воспринимается как особая форма межтекстовых взаимодействий, своеобразный тезаурус, совокупность культурных кодов, знаний об окружающей его действительности.

Категория текста является ключевой во многих предметных сферах современного гуманитарного знания, что объясняет ее значение в работах по семиотике, культурологии, структурной лингвистике, филологических и философских исследованиях, и наконец — в музыковедении. Этимологическое значение слова текст отсылает нас к

латинському *textus*, означаючому «ткань; сплетення, зв'язь, поєднання (слів)», або *texere* «ткати; плести», що походить від праіндоевропейського кореня *tek* — «робити». Виникнення слова текст в групі слов'янських мов зв'язують з запозиченням його з німецької мови — *text*, або безпосередньо з латинської [11]. Однак навіть при найрізноманітніших трактуваннях і поясненнях походження слова незмінними залишаються три знакові, семантичні компоненти (у В. Руднева маркера або репрезентанта), які формують уявлення про текст і дають можливість його досліджувати. Першим важливим умовою стає його неприродне походження, тобто він повинен бути продуктом діяльності людини; во-друге, текст є певною зв'язною послідовністю окремих елементів всередині зробленого, створеного людиною; і третім необхідним умовою стає майстерність, художність цього зробленого. ґрунтуючись на цих трьох значеннях, текст вивчається різними дисциплінами, а саме текстологією, герменевтикою і поезитикою.

Текстологічні дослідження і текстологія як наука виявляють рівень канонічності тексту, коментують його зміст і виробляють атрибуцію; герменевтичні дослідження націлені на трактування, розуміння, інтерпретацію тексту; художню побудованість тексту і структурно-композиційні принципи вивчає поезитика. Таким чином, стає зрозумілим, що текст може розумітися буквально, як певна завершена словесна послідовність, і предельно широко, як його визначає семиотика і філософія тексту, де все суще може бути розглянуто як текст. Розглядаючи текст в найширшому розумінні, слід згадати слова В. Руднева, який писав, що «реальність — це текст, написаний Богом, а текст — це реальність, створена людиною» [10, с. 220].

Вивчаючи феномен тексту з позиції імманентного підходу, бачимо, що найбільш виразно себе проявляють герменевтичне і структуралістське напрoдження. Саме структуралісти вводять в науковий обіг категорію тексту, постструктуралісти, в свою чергу, дали найбільш розгорнуте, послідовне обґрунтування і підтвердження поняття текст як одного з центральних філософських концептів. Незважаючи на очевидні переваги даної теорії тексту перед іншими теоріями (герменевтичної, наприклад), все ж вербальне визначення провідної категорії досить розмите. В цілому з пост-

структуралистських позицій текст характеризується наступним образом: це «сеть» генерації значень без цілі і без центру; це історична сума джерел і впливів, на основі якої виникає твір; це множественність значення, принциповий відкритість, незавершеність значень.

Текст виступає в теорії Р. Барта певною опозицією по відношенню до твору, який завершено, замкнено і зводиться до виснажливого означеного, тоді як в тексті відбувається нескінченний процес переносу і відкладання означеного на майбутнє. Р. Барт говорить, що текст може розумітися як уклончивий об'єкт в зв'язі з тим, що він працює в сфері означеного. Отже, по своїй суті текст реалізується як значиме простір, в якому вічно і нескінченно здійснюється множественність значення при застосуванні його зміщення, накладення, певної уклончивості, варіативності елементів. Порівнюючи трактування і логіку розуміння категорій тексту і твору, Р. Барт вказує, що твір, на відміну від тексту, має слабку символічність, яка швидко заспокоює або стає нерухомою. Текст же, в свою чергу, представляє як цілісний і нескінченно символічний феномен, який позбавлений об'єднуючого центру, тобто — відкритий. Значення в тексті-просторі вибухподібні, розсіяні і множественні, ця множественність обумовлюється не двозначністю елементів змісту, а багатолінійністю означуваних текстів. Текст — це продукт співтворчості автора і читача. «Текст, — пише Ролан Барт, — розуміється як простір, де йде процес формування значень, тобто процес означування...» [1, с. 424].

В своїх дослідженнях теорії тексту Ю. Лотман виділяє як головні наступні його якості — вираженість, обмеженість і структурність [7, с. 67–69], тобто текстом може бути названо практично будь-яке явище, що входить в коло фактів культури. Так, визначаючи межі тексту, Лотман приходив до висновку про неминемість зв'язу будь-якого тексту з іншими, неминемості діалогу і полілогу між текстами не тільки однієї епохи і не тільки належними до одного виду мистецтва, але і далеко віднесеними один від одного по часовій, жанровій або іншій шкалі. «Текст взагалі не існує сам по собі, він неминемість включається в якийсь-небудь (історично реальний або умовний) контекст... Та історико-культурна реальність, яку ми називаємо «художественне твір», виснажується текстом. Виявлення тексту, відірваного від його «вне-

текстового фона» невозможно» [7, с. 213]. Таким образом, текстом может быть названо практически любое сообщение, если оно будет *интерпретировано (маркировано) как текст*, то есть будет выполнять функцию текста в социуме.

Проблема текста и его изучения подводит вплотную к проблеме понимания и интерпретации. С герменевтической точки зрения, проблема понимания оказывается в первую очередь проблемой самопознания, а исследование смыслового содержания текста оборачивается поиском собственного места в культуре, истории, социуме. Поэтому понимание должно трактоваться не как воспроизведение или декодирование, а скорее как производство смысла. Всякая интерпретация в значительной мере исторически и социально обусловлена, так как осуществляясь в произведении произведения, она неизбежно включает в себя и мир субъекта (интерпретатора). Как указывал Х.-Г. Гадамер, попытка преодолеть либо скрыть эту обусловленность должна рассматриваться как результат недобросовестности исследователя: «... Интерпретатор ни к чему другому и не стремится, как именно понять это всеобщее (текст), то есть понять то, что говорит предание, то, что составляет значение и смысл текста. Но чтобы понять это, он не должен абстрагироваться от себя самого и от той конкретной герменевтической ситуации, в которой он находится. Он должен связать текст с этой ситуацией, если он вообще хочет его понять» [3, с. 383]. Герменевтическая ситуация парадоксальным образом «снимается» через рефлексию интерпретатора: «Интерпретатор, осознающий основания, на которых он базируется, исчезает, но текст говорит» [3, с. 383].

Таким образом, смысловое поле текста оказывается практически неисчерпаемым, так как с помощью каждой новой интерпретации художественно воссоздается или заново рождается снова и снова. Проблема интерпретации, толкования текста произведения становится предметом всестороннего обсуждения. Так, Гадамер указывал, что те возможные различия, которые возникают каждый раз при постановке или исполнении текста произведения подводят к обсуждению концепционных решений интерпретаторов, но «не замыкаются в субъективности их суждений, а присущи им органически. Исходя из этого, речь идет вовсе не о простом субъективном различии концепций, а о бытийных возможностях произведения, которые уже заложены в различии его аспектов» [3, с. 164]. Следовательно, каждое новое исполнение становится некоей звучащей структурой на пути поиска смысла, новым движением внутри «герменевтического круга».

Таким образом, понятие текста в современной культуре приобретает универсальное значение, а сфера текстуальности, в свою очередь, включает в себя все, что может *быть интерпретировано как текст*. Иными словами, интерпретация возникает как неизбежное следствие любого взаимодействия с произведением, можно рассматривать как диалог с ним, то есть в контексте диалогичности. Текст в процессе генерирования и трансформации информации становится основой для возникновения коммуникативной ситуации, при посредстве которой осуществляется диалог с произведением, эпохой, культурой. Неисчерпаемость смыслов текста превращает соприкосновение с ним из восприятия в продуцирование, при котором текст «не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [7]. Можно даже сказать, что только текст, в отличие от однозначных сообщений в системе искусственного языка, допускает возможность «ошибки», перевода, варианта смысла. При подобном подходе текст понимается не как хранилище, а скорее как производство информации.

Рассматривая структурно-функциональные аспекты оперного текста, следует уточнить, что тотальность и универсальность понятия текста, а также возможности его применения к различным культурным явлениям связаны с поиском общих закономерностей для различных знаковых систем. Таким образом, семиологическая проблематика может быть отнесена не только к лингвистике, но и к целому ряду дисциплин, изучающих историю и теорию различных жанров искусства — в том числе и к изучению сценических жанров, театроведению, музыкальному театру.

В связи со структурной сложностью и многоуровневой семантикой сценического произведения мысль о применении тех аналитических и познавательных возможностей, которые нам предлагает семиология, была высказана Р. Бартом: «Перед нами... настоящая информационная полифония, в которой и заключается феномен театральности, то есть особой толщии знаков... У них, по определению, разные означающие, но всегда ли у них одинаковые означаемые? Как они связаны... с конечным смыслом пьесы — своего рода ретроспективным смыслом, который не заключен в последней реплике, но становится ясным лишь после окончания спектакля?... в театре проявляются все основные проблемы семиологии — соотношение между правилами игры и самой игрой (то есть языком и речью), природа театрального знака (аналогическая, символическая, условная), зна-

чимые варианты этого знака, правила синтагматики, денотативный и коннотативный смыслы сообщения. Можно даже сказать, что театр служит для семиологии привилегированным объектом, так как его полифоническая система представляется оригинальной по сравнению с линейной системой языка» [3, с. 276–277].

В современной гуманитарной науке проблема театральности и театрално-сценических жанров уже не раз рассматривалась в контексте семиотических исследований. Среди причин подобного рассмотрения можно назвать, с одной стороны, проблему соотношения слушателя-зрителя и сценического действия. С другой стороны — это проблема языковой полифоничности любого театрального жанра, которая в области театроведения обсуждали на страницах своих исследований В. Мейерхольд, Н. Евреинов, М. Волошин и другие [2; 4; 8]. И, наконец, это проблема соотношения текста произведения (оперного и др. сценических жанров) и его сценической реализации, то есть разграничение пьесы и постановки. Данную проблему можно назвать одной из наиболее востребованных в современном искусствоведении, так как в современных сценических реализациях авторского текста режиссерское решение своей волей, порой, меняет не только место и время действия произведения, но и саму его драматургию.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1994. — 616 с.
2. Волошин М. Театр и сновидение / М. Волошин // Маски. — 1912–1913. — № 5. — С. 349–355.
3. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г. Гадамер ; [пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. статья Б. Н. Бессонова]. — М. : Прогресс, 1988. — 699 с.
4. Евреинов Н. Театр для себя / Н. Евреинов. — СПб. : Издание Н. И. Бутковской, 1915. — 212 с.
5. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. — М. : Музыка, 1975. — 376 с.
6. Культурология : XX век : Словарь. — СПб. : Университетская книга, 1997. — 640 с.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
8. Мейерхольд В. О театре / В. Мейерхольд // Аполлон. — СПб., 1909. — № 1. — С. 73–81.
9. Михайлов А. Эдуард Ганслик : к истокам его эстетики / Л. Михайлов // Советская музыка. — 1990. — № 3. — С. 65–73.

10. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. — М. : Аграф, 1997. — 384 с.

11. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Russisches etymologisches Wörterbuch ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. — 2-е изд., стереотипное. — М.: Прогресс, 1986. — Т. 1—4.

12. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : Художественная индивидуальность. Семантика / Е. Чигарева. — М. : Едиториал, 2000. — 210 с.

Реґрут В. Структурно-семантичні особливості оперного тексту. Стаття присвячена розгляду структурних і семантичних особливостей оперного тексту на прикладі оперної творчості В.-А. Моцарта. Важливим напрямком у розгляді оперного мистецтва виявляється усвідомлення категорії тексту як універсальної, оскільки знаходження методів і підходів до вивчення проблеми тексту на різних рівнях актуалізує необхідність знаходження шляхів текстологічного аналізу музичного тексту.

Ключові слова: текст, музичний текст, текстологія, оперний текст.

Regrut B. Structural and semantic features opera text. The article considers the structural and semantic features of the text by the example of opera operatic works W.-A. Mozart. An important area of consideration in opera is the awareness of the text as a universal category, because finding methods and approaches to the problem of text at different levels are updated by the need to find ways textual analysis of the musical text.

Key words: text, music text, textual, opera text.

