



Р и с. Главная страница сайта.

В 2012 г. был разработан сайт проекта (см. рис.) и проведена пробная публикация части информационных материалов (разделы «О проекте», «Приветственное письмо Веры Таривердиевой», «Микаэл Таривердиев и кино»: статья, часть оцифрованных партитур, а также «Библиография», «Контакты», «Ссылки», «Об авторах»). Была разработана также база данных, включающая мультимедийную информацию: тексты, фотографии — и проведено тестирование сайта.

Проект осуществляется на базе Кафедры информационных систем в искусстве и гуманитарных науках Факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета. Временный адрес проекта: <http://tariverdiev.arts.spbu.ru>.

К. В. Зенкин

Московская государственная консерватория

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ПЕРВООБРАЗ, ВОПЛОЩЕНИЕ, ПЕРЕВОД

Проведение Филологическим факультетом СПбГУ научной конференции, посвященной проблемам перевода, представляется совершенно естественным и легко объяснимым: литература — один из многих видов искусства, основанных на разговорном языке, — постоянно прибегает к переводам для преодоления языковых границ. В то же время возможность максимально широкого понимания перево-

да применительно к текстам различных искусств (музыки, живописи и т. д.) стимулирует научные поиски в поле самых глубоких и актуальных проблем: искусство и язык, смысл и знак в искусстве, уникальное и типическое и целый ряд других.

С одной стороны, при поверхностном взгляде кажется почти очевидной неприменимость понятия перевода к несловесным искусствам в силу ряда убеждений, доставшихся нам в наследство от эпохи расцвета великой классики. Если мы понимаем перевод в самом простом и узком смысле: как сохранение значения в другой системе знаков, — тогда уникальность и неповторимость художественного произведения говорят, по сути дела, о его непереводемости — ни на языки других искусств, ни на другие языки того же самого искусства. Уникальность художественного произведения — отнюдь не мистическая категория, она выражает принципиальную неотделимость идеи и образа от выразительных средств, от «языка», что так хорошо чувствуют все настоящие творцы. Правда, возможна оговорка: как известно, Стравинский в своем самопротипоставлении Шёнбергу поставил, хотя и в шутовском тоне («все это не более, как приятная игра в слова») именно эту проблему, причем сразу применительно и к философии, а благодаря контексту — и к музыке. Стравинский характеризует Шёнберга следующими словами: «Китайский философ говорит по-китайски, но что он говорит?», применительно же к самому себе он пишет: «То, что говорит китайский философ, не может быть отделено от того факта, что он говорит это по-китайски»¹.

Тем не менее и в музыке можно найти явления, чрезвычайно близкие переводам в обычном, техническом смысле — переводам, выполненным не в специфически художественных целях, а исключительно ради установления коммуникации и расширения сферы воздействия произведения. Таковы многочисленные переложения симфоний и опер для фортепиано (в две или в четыре руки), сделанные для домашнего любительского музицирования, которое было так популярно в позапрошлом веке и обеспечивало полнокровную музыкальную жизнь. В данном случае в качестве языка (заменяющегося на другой) выступают инструментарий и отчасти фактура (но постольку лишь, поскольку она определяется инструментарием).

Как уже отмечалось, если под языком перевода понимать язык целого конкретного искусства, например музыки или литературы, то такой перевод (скажем, с языка драматического тетра на язык театра

оперного, или с языка оперы на язык кино), может быть, и возможен теоретически, но вряд ли осуществим художественно-практически. Ведь написание оперы на сюжет романа есть не перевод, а создание нового произведения с другими идеями и образами (оперные Герман и Кармен имеют не много общего со своими литературными прототипами, и не осталась ли блестящим исключением «Саломея» Р. Штрауса по пьесе О. Уайльда?).

Но если мы под языком перевода понимаем язык культуры (преимущественно в рамках одного и того же вида искусства — по изложенным выше причинам), то тогда мы сталкиваемся с самым интересным и плодотворным пониманием, способным пролить свет как на специфику конкретных историко-культурных эпох, так и на проблемы смыслообразования в искусстве, восприятия, понимания и интерпретации и даже творческого процесса. Вообще рассмотрение культуры сквозь понятия текста и языка было инспирировано ведущими тенденциями гуманитарного научного мышления второй половины XX в. — в российской филологии, попав на иную почву, в иной мировоззренческий контекст, оно проявилось, например, в трудах А. В. Михайлова. Этот выдающийся ученый понимал лучше многих всю условность и метафоричность понятия *язык* в отношении искусства, особенно музыки. Но, в отличие, например, от П. Булеза, не усматривающего за словом *язык* никакого семантического аспекта и приравнивая его, таким образом, к материалу и технике, русский филолог и музыковед видел и в искусстве, и даже в музыке некий языковой слой. Сборники трудов А. В. Михайлова имеют весьма примечательные для нашей темы названия: «Языки культуры» (М., 1997) и «Обратный перевод» (М., 2000). Чем же оправдывается применимость к искусству таких условных для него понятий? Думаю, тем, что первостепенной проблемой в данном случае стала проблема понимания — в самом глубоком смысле. И тогда каждое из понятий ряда «язык, текст, перевод» помещается в художественный контекст и воспринимается как импульс бесконечного процесса погружения в смысл (не исчерпывающийся конкретным определенным значением). Искусство — всегда больше, чем язык, и больше, чем перевод. При этом переводу придается едва ли не центральное значение: «главный метод истории культуры как науки — это обратный перевод постольку, поскольку вся история заключается в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально чуждые им культурные язы-

ки, часто с предельным переосмыслением их содержания. Итак, надо учиться обратному переводу и ставить вещи на свои первоначальные места; здесь многое уже достигнуто и, главное, осознана сама проблема»².

Таким образом, в случае историко-культурных переводов складывается ситуация, немислимая для перевода обычного: текст формально остается тем же, но меняется его исторический контекст, изменяющий смысл знаков текста! По сути, именно об этом размышлял Б. В. Асафьев, вводя понятие переинтонирования — понятие, освоение ресурсов которого еще даже не наступило.

(Впрочем, замечу к слову, что понятие *переинтонирование* имеет значительно более широкий круг значений, чем указанное выше.) Музыкантам ситуация эпохального перевода-переинтонирования хорошо знакома: так, романтический век переводил на свой язык Баха и Бетховена. «Обратный» же перевод — деятельность современных исполнителей-аутентистов.

При этом необходимо учитывать специфику художественных «языков», в которых дихотомия «знак — значение» сменяется дихотомией «знак-символ — смысл (образ-идея)». Данная замена выражает тот факт, что художественный смысл не тождествен себе даже в рамках текста без перевода: художественный образ есть непрестанное приращение смысла.

Но что необходимо в принципе для осуществления любого перевода в искусстве? По-видимому, следующее:

— вера в наличие смысла, не сводимого к форме знаков языка и обрванной этими знаками структуры;

— вера в наличие сущностной (сущностно-энергичной, или символической), а не конвенциональной, связи знака и смысла.

Данные положения не подвергались сомнению классической эстетикой, при этом особенно глубокие выводы были сделаны в эпоху романтизма. Так, по мысли Р. Шумана, «эстетика одного искусства есть эстетика и другого, только материал различен»³. Конечно, «эстетика» — это не конкретный художественный текст, не конкретное произведение или образ — это некое отвлечение от конкретности и ее обобщение (подобно стилю). Но все же признание чего-то общего, что присуще всем искусствам и что существует помимо материала, есть, по крайней мере, путь к возможности принципиального допущения перевода с языка (материала) одного искусства на язык другого. Од-

нако что, собственно, лежит за пределами материала, еще до малейшего воплощения в образ (материализованную идею)? Это «нечто» логично назвать первообразом (или прообразом), обеспечивающим единство и целостность художественной формы и являющимся идеальным критерием ее конструкции. Целое учение о первообразе было представлено А. Ф. Лосевым в его «Диалектике художественной формы» (М., 1927). В соответствии с антиномическим методом философии Лосева, первообраз и воплощенный образ («смысловая предметность», или «эйдос») существуют «нераздельно и неслиянно»; первообраз предполагает полную, идеальную выраженность смысла, что, однако, невозможно, поскольку художественный смысл бесконечно глубок. Поэтому образ и зависим от первообраза, и независим от него, а первообраз существует и не существует для образа — точнее, он сам находится в становлении вместе со становлением художественной формы. Словом, в отличие от классического платонизма, для Лосева, неохристианского неоплатоника XX в., первообраз — это не столько модель, сколько «творец» художественной формы, это трансцендентная Божественная искра в ней самой и в ее авторе. А что ближе всего к художественному первообразу на стадии первичного перехода к воплощению? — «несчислимое число» в платоновском смысле, или же «флуктуации» «хаотической», «первохудожественной» стихии, к которой ближе всего находится музыка, или, если воспользоваться термином В. В. Медушевского, — «протоинтонация». Еще Вагнер писал о «материнской мелодии», не звучащей реально и неоформленной, но порождающей слово, которое потом «вновь» кладется на музыку — вот пример «обратного перевода», только в данном случае на язык другого искусства. Словно развивая приведенную мысль Шумана, немецкий оперный реформатор пишет: «язык звуков есть начало и конец языка слов»⁴.

Подобно любому трансцендентному источнику, первообраз не может быть «схвачен» как таковой, но лишь в его символическом инобытии. Поэтому он так и «просит» произвести над собой (по понятным причинам, через порожденное им произведение) операцию деконструкции, весьма характерную для современной «пост-культуры». И, также по понятным причинам — в силу неосвязаемости и полной нематериальности первообраза, его трансцендентности в отношении текста, в результате деконструкции от него не остается ровно ничего. Постмодернистское «пост-искусство» сознательно заменило эйдети-

чески-платоновский принцип, доживший до авангарда XX в. включительно, исследовательски-игровой деконструкцией. (Станет ли этот поворот эпохальным переломом или останется локальным «зигзагом» — покажет будущее.) Поэтому осовремененные постановки оперной классики — столь же закономерное явление, как создание Л. Берно его Симфонии или написание романов У. Эко. Однако, в отличие от произведений современных писателей и композиторов, режиссеры наших дней, приспособливающие в той или иной степени действие, характеры героев, ситуации и даже сюжет под современные реалии, осуществляют перевод. В сущности, любую интерпретацию можно назвать переводом в широком смысле, но сейчас этот аспект оставим за пределами рассмотрения. Обратим внимание лишь на такие интерпретации, которые радикально меняют знаковую литературно-сценическую систему. Мы подошли к проблеме чрезвычайной важности. Можно, например, перенести действие вердиевского «Риголетто» в среду американских гангстеров нашего времени, а «Золотого петушка» Римского-Корсакова — в СССР, но если при этом новый язык соответствует первообразу, то можно говорить именно о переводе (качество перевода — вопрос отдельный!) — о сохранении смыслового ядра (первообраза), породившего новую систему эйдосов, новый язык.

Но если, к примеру, сражение вагнеровского Зигфрида с драконом преподнесено в комическом ключе, если Пеллеас в опере Дебюсси обнаруживает черты гомосексуалиста, а Ленский из оперы Чайковского — не очень много «недотепы», то мы имеем дело с привнесением в образ чуждой интонации, меняющей смысл целого. В этом случае от музыки остается только голая структура — при том, что в ней может быть не изменено ни одной ноты! Разрушен первообраз, поэтому о переводе говорить уже затруднительно — если это и перевод, то не текста как целого, а его отдельных, наиболее внешних слоев — например, сюжета как такового — на язык иных смыслов. И в данном случае уже не столь важно качество «перевода», если опера продолжает называться «Зигфридом» и даже приписывается Вагнеру. Вагнер как творец самобытного, целостного произведения искусства — *Gesamtkunstwerk* — подвергся осмеянию и поруганию.

Легко заметить, что я предлагаю вовсе не отказ от театральных экспериментов, а осуществление практики «обратного перевода»: обретение исконного смысла изнутри новой культуры. Данное положение

ние вновь подводит нас к позиции аутентичного исполнения. Удивительно, но аутентичный подход широко распространился в отношении преимущественно старинной музыки. XIX в. — век исключительный, уникальный для искусства в плане прямого, почти непосредственного касания жизненной реальности и человеческой психологии — возможно, именно в силу своей принципиальной нериторичности вроде бы не настаивает на аутентичной интерпретации. Романтическая музыка — весьма «податливая» материя, с самого начала не только допуская, но и поощряющая самые неожиданные, нетривиальные решения. Что же говорить о театре, который всегда позволял вольные переделки!

И все же при воспроизведении музыкальных и музыкально-театральных произведений нельзя забывать, что условием подлинного, аутентичного прочтения любого классико-романтического текста является единство этого прочтения с первообразом текста, не обязательно с его буквой, но с духом и целостным смыслом. Именно чуткое, индивидуально-творческое постижение первообраза определяет границы допустимого в интерпретации. А возможность постижения первообраза — это вопрос общей культуры — духовной, душевной, художественной и эстетической.

Примечания

¹ Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 110.

² Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 16.

³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 1. М., 1975. С. 87.

⁴ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избр. работы. М., 1978. С. 415.

М. Н. Карски

Университет Париж 8, Франция

АДАПТАЦИЯ ИЛИ ПЕРЕВОД? Английские версии «Мизантропа» Мольера

Когда произносят имя Мольера, в представлении возникают не только его комедии, но и образ актёра и директора королевской труппы. Работа Мольера как драматурга и как актёра тесно связана между собой. К тому же тот факт, что он считается классиком, тоже вызывает целый ряд ожиданий — исторических (нравы и времена Людови-