

А. В. КУШНИР

ОСОБЕННОСТИ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО И ЭКРАННОГО ИСКУССТВ

Обосновываются особенности преобразования литературного текста в произведениях музыкально-театрального и экранного искусств. Автор формулирует ключевое для работы понимание интерпретации как переосмысление художественного произведения при переводе его из одного вида искусства в другой и приходит к выводу, что при интерпретации литературно-художественного текста в различных белорусских, русских, зарубежных произведениях музыкально-театрального и экранного искусств важны не только понимание приемов и средств, с помощью которых осуществляются “перекодировка” первоначального текста, обретающего новую жанровую форму, но и авторское прочтение первоисточника.

Проблема преобразования литературного текста в произведениях музыкально-театрального и экранного искусств находится в русле новейших исследований современной науки и представлена в искусствоведении как практически мало разработанное направление.

Среди исследователей, изучающих данную проблематику, – Ж. Бекбосынова, Е. Бондарева, Н. Галеева, М. Гореликова, Т. Кешелова, С. Наборщикова, Е. Ногайбаева-Брайтмен, С. Прохорова, С. Стахорский, Г. Тульчинский, Н. Федотова и др. Ими решено немало теоретических вопросов, касающихся проблем понимания художественного текста, его интерпретации.

Так, например, Г. Тульчинский исследует герменевтическую концепцию понимания текста, подробно останавливаясь на основных группах-видах его (текста) интерпретации: грамматической (языковой), стилистической, исторической и психологической (личностной); Ж. Бекбосынова анализирует проблемы интерпретации и понимания текста, рассматривая их в широком культурно-историческом контексте, показывает эффективность методов интерпретации и понимания текста при исследовании разнообразных проблем культурно-исторической коммуникации.

С. Наборщикова изучает особенности интерпретации литературного произведения в балете, выявляя специфику балетного жанра; Т. Кешелова рассматривает фильмы-балеты и их выразительные средства в общей системе экранных искусств; Е. Ногайбаева-Брайтмен выделяет основные этапы в истории развития музыкального театра (оперы) на экране, характеризует главные разновидности подобных экранизаций. Е. Бондарева в монографии “Кінематограф і літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў на экране” обосновывает понятие экранизации, исследует принципы и формы трансформации литературных образов в кинематографические.

Однако работы указанных авторов посвящены изучению отдельных аспектов творческого переосмысления (режиссером, композитором, балетмейстером) литературного первоисточника. Комплексного же исследования, в котором рассматривались бы особенности преобразования художественного текста в произведениях музыкально-театральных жанров и их экранные версии в систематическом, целостном виде, практически не существует. Этим и обусловлена цель данной статьи – выявить особенности интерпретации литературного первоисточника в произведениях музыкально-театрального и экранного искусств.

Литературное произведение наиболее часто становится основой создания новых произведений в музыкальном театре и кинематографе. В свою очередь преобразование литературного текста в различных видах и жанрах искусства всегда связано с проблемой интерпретации.

Интерпретация (от лат. *interpretatio* – толкование, разъяснение) – понятие многозначное и емкое. Его содержание раскрывается как с точки зрения истолкования, объяснения, разъяснения смысла, значения чего-либо, так и творческого раскрытия какого-либо художественного произведения. В широком значении интерпретация – это

фундаментальная операция мышления, придание смысла любым проявлениям духовной деятельности человека, объективированным в знаковой или чувственно-наглядной форме [6].

Интерпретация является основой понимания текста, она охватывает все межличностные и межгрупповые коммуникации, в процессе которых приходится истолковывать произведения художественной литературы, искусства, знаковые системы, намерения и действия людей, их слова и жесты. Согласно Ю. Борову, “музыкант интерпретирует исполняемую симфонию, литературный критик – роман, переводчик – мысли, выраженные на языке оригинала, искусствовед – картину, математик – формулу” [2, с. 520]. основополагающим тезисом концепции понимания является поиск новых смыслов, дополняющих, уточняющих и расширяющих первоначальный смысл, который заложен автором текста. Текст является формой существования знания, объектом понимания и интерпретации, т.е. толкования. При истолковании художественного произведения (читателем, рецензентом, композитором, режиссером и др.) предполагаются раскрытие авторского замысла и на этой основе создание собственного смысла, собственной трактовки произведения, что позволяет говорить о собственной творческой интерпретации. Кроме того, при истолковании исторического текста интерпретатор вникает в его смысл с учетом той исторической обстановки, в которой текст создавался, а также индивидуально-психологических особенностей автора (антропологический принцип) [3; 4; 8]. Исходя из проблемы понимания, толкования и авторства художественного текста, Ж. Бекбосынова выделяет следующие функции интерпретации:

- воссоздания предметного мира оригинала и реконструкции его смысла и смыслообразования, т.е. соотнесения текста и контекста литературного произведения;

- трансформации, т.е. дальнейшего творческого развития идей, которые воплощаются в трактуемом тексте, “привнесения в него новых смыслов, что способствует свободному развитию этих идей, применению их в новых обстоятельствах” [1, с. 21];

- актуализации (частичной и полной), которая способствует осовремениванию текстов прошлых столетий. Несмотря на то, что любой текст – это продукт определенной эпохи, интерпретатор подходит к нему с позиций своего времени. Отсюда открытие новых смыслов в текстах прошлых веков. Текст включается в новый контекст, более широкий, чем авторский, в результате чего начинается новый этап жизни текста.

Переосмысление художественного произведения (исполнителями, режиссерами, композиторами и др.), нередко многократное, становится его новой интерпретацией. Это переосмысление (условное) является характерным элементом исполнительства в тех искусствах, где процесс создания художественного произведения и его дальнейшее существование представляют две разные формы художественного творчества (оторваны друг от друга в пространственно-временном плане), в результате чего мы имеем процесс соавторства (автор – создатель плюс автор – исполнитель). Речь может также идти и о переосмыслении произведения при переводе его из одного вида искусства в другой, при котором наличествуют два автора (1-й автор – 2-й автор). В любом случае объектом интерпретации выступает текст, являющийся той данностью, на которую направлено все внимание интерпретатора с целью понять и вступить в диалог с автором первоисточника.

Наиболее актуальным, на наш взгляд, является изучение такого рода интерпретации, при которой литературный текст может быть переосмыслен или интерпретирован в новых жанрах музыкально-театрального или экранного искусства (опера, балет, музыкальная комедия, телеверсия, художественный фильм и др.). Первоначальный текст произведения при этом воспринимается как вариант, который воспроизводится каждый раз заново режиссерами или композиторами, предлагающими свое прочтение оригинала.

В театре, в том числе музыкальном, или в экранных искусствах «скрытый смысл и приемы смыслообразования, “невидимые” в литературном первоисточнике, материализуются в другие знаковые системы. Возможность их многосторонней объективизации выводит на первый план личность интерпретатора» [5, с. 6], но позволяет сопоставить ее с личностью автора. Он (интерпретатор) варьирует не только собственно литературный текст, но и отдельно взятых литературных героев.

Так, пьеса “Павлинка” Я. Купалы легла в основу оперетты Ю. Семеняко и фильма-спектакля А. Зархи; повесть “Дрыгва” Я. Коласа – в основу оперы А. Богатырёва “В

пущах Полесья”, а также ее экранизации (одноименной телеоперы) на белорусском телевидении. Повесть “Альпийская баллада” В. Быкова воплотилась в балет Е. Глебова в постановке О. Дадишкилиани, в спектакль В. Савицкого “Баллада о любви” и кинофильм Б. Степанова; пьеса “Нестерка” В. Вольского – в одноименные оперетты Г. Суруса и художественный фильм А. Зархи. По мотивам романа “Христос приземлился в Городне” В. Короткевича созданы балет В. Кондрусевича и кинофильм В. Бычкова; по повести “Дикая охота короля Стаха” В. Короткевича – одноименные опера В. Солтана, спектакль В. Савицкого и фильм В. Рубинчика. Роман “Георгий Скорина” М. Садковича и Я. Львова стал основой для оперы Д. Смольского “Франциск Скорина” и киноверсии Б. Степанова “Я, Франциск Скорина”. Многие литературные герои и образы сохранились во времени только благодаря тому, что нашли вне литературного первоисточника другого автора – интерпретатора. Так, Демон, сотворенный М. Лермонтовым, обрел новые черты в одноименной опере А. Рубинштейна, его музыкально-сценический образ был создан благодаря Ф. Шаляпину, образ Демона воплотился и в полотнах М. Врубеля. Произведение И. В. Гёте “Фауст” стало основой оперы Ш. Гуно, балета “Мефисто” белорусского композитора В. Кондрусевича в постановке В. Иванова (либретто Ю. Чурко). Бессмертный образ Кармен, созданный П. Мериме, вдохновил Ж. Бизе на создание оперы, Р. Щедрина – на создание балета, а М. Бёрна – на постановку балета “Car-men” на музыку Ж. Бизе – Р. Щедрина [7].

Перевоплощение литературного образа, сюжета в различных видах искусства – это не только изменение художественного языка, когда повествовательное слово переводится в диалогическое (при инсценировке романа, повести), или озвучивается в пении (опера), или заменяется хореографической пластикой (балет, пантомима), но и процесс переосмысления, при котором образ или сюжет приобретает новое значение, может упрощаться или становиться более значительным, а нередко и наделяться новым, иным, не присущим им ранее смыслом. Переосмысление художественного текста и его героев (образов) также оказывает влияние на первоисточник. “Вся дальнейшая жизнь героя (образа) разворачивается уже не в книге, не в тексте, сочиненном писателем. Этот уровень бытования произведения (и героя) в науке называют метатекстуальным, т.е. находящимся *после*, за границами авторского текста” [7, с. 6]. В результате воздействие метатекстуального ряда бывает очень сильным, и многие литературные герои нередко словно говорят со страниц книги голосами великих актёров, раскрываются во внешнем облике, найденном ими. Этот процесс переосмысления М. Бахтин обозначил термином “переакцентуация” [7].

Литературный текст и его герои в результате преобразования имеют не только свою историческую судьбу в будущем (метатекстуальный феномен), но и не менее интересную судьбу до появления собственно литературного первоисточника, о чем свидетельствуют прототипы, прообразы, история его (первоисточника) создания. Нередко любопытный материал “жизни” литературного текста до его публикации содержится в черновых набросках, авторских редакциях. В результате историческая судьба литературного произведения, образа, героя может быть рассмотрена как последовательность следующих этапов существования текста: протекст, прототекст, собственно текст произведения и метатекст [7].

По убеждению С. Стаخورского, протекст подразумевает жизненные реалии, претворявшие явления образа (героя). Это возможные прототипы, а также фольклорные, мифологические, литературные прообразы, если таковые имеются. Далее следует уровень прототекста (или первотекста), выражающийся “в своеобразных пробах героев”, которые можно наблюдать в набросках и черновых редакциях произведения.

Собственно текст литературного произведения (текстуальный слой) – самый главный и основной, он включает характерологию и сюжет, т.е. все, что свойственно данному образу (герою) и что с ним происходит в предлагаемых фабулой обстоятельствах. Сюда относятся поэтика и стилистика образа и вместе с тем его (образа) эстетика и философия, носителем которой может выступать герой.

Метатекст включает авторские комментарии (в заметках, предисловиях, письмах), отклики и отзывы первых рецензентов, мнения и суждения критиков, последующие

толкования ученых. Далее следуют воплощения текста, образа (героя) не только в других видах искусства, но и в реалиях обыденной жизни.

Таким образом, рассматриваемые в данной статье этапы существования художественного текста позволяют исследовать историческую судьбу литературного произведения на метатекстуальном уровне в целом, т.е. включая авторские комментарии, критику, рецензии, научные изыскания, а также предысторию создания литературного произведения, которые, в свою очередь, тоже выступают как интерпретации, но только по отношению к первоисточкам (прототипам, прообразам, черновым наброскам, использованным и неиспользованным автором).

Как известно, при интерпретации литературного текста в других видах искусства необходимо учитывать, с одной стороны, специфику вновь образующихся жанров, например музыкально-театральных или экранных (опера, балет, кино-, видео- или телеверсия и др.), с другой – форму его (художественного текста) сценического или экранного воплощения. Процесс перевода литературного первоисточника на иной – музыкально-театральный, кинематографический – язык проходит следующие этапы: создание либретто (киносценария), сочинение музыки (партитура), режиссерское прочтение (постановка, киносъемка) и актерское воплощение (исполнительство). Они характерны для оперы, балета и кино. Однако в балете этот процесс усложняется: соотношение хореографического и музыкально-драматического элементов способствует возникновению различных вариантов постановочных интерпретаций. В случае, когда “балетмейстер переводит в пластический ряд не сам первоисточник, а его музыкальное пересоздание, он совершает двойной перевод, в результате чего отдаляет балетный текст от оригинала” [5, с. 7]. Но может быть и другой путь, когда хореограф берет на себя функцию композитора и уже готовой музыкой “озвучивает” свою концепцию.

Примером первого типа являются балеты “Ромео и Джульетта” В. Елизарьева, С. Прокофьева в постановке М. Лавровского, Ю. Григоровича и многих других балетмейстеров; “Спартак” В.Елизарьева, А.Хачатуряна в постановке Л. Якобсона, Ю. Григоровича. Пример другого типа – балеты Б. Эйфмана “Братья Карамазовы” по одноименному роману Ф. Достоевского с музыкой С. Рахманинова, М. Мусоргского; Маца Эка “Дом Бернарды Альбы” по мотивам произведения Ф. Гарсия Лорки на музыку И. С. Баха и испанских композиторов.

Иногда интерпретация литературного первоисточника усложняется в результате сложного пути жанровой перекодировки, как, например, новелла П. Мериме “Кармен”, которая явилась основой оперной интерпретации Ж. Бизе, а оперная музыка Ж. Бизе, в свою очередь, получила новую интерпретацию в балетном жанре – “Кармен-сюите” Р. Щедрина.

Кроме того, интерпретация литературного текста в балете – это перевод содержания (словесного текста) в иную знаковую систему, где нет слова, но есть визуальный ряд – пластический и музыкальный. Сценарий балета не имеет такого основополагающего значения, как либретто в опере. Он лишь контурно намечает развитие хореографического действия, что обусловлено спецификой балетного жанра. Помимо этого, хореографическая и – шире – постановочная интерпретация балетного произведения оказывается более свободной по отношению к музыкальному тексту, нежели в опере, в которой есть слово.

В свою очередь, опера как жанр синтетический объединяет на паритетных началах театр, музыку, литературу, живопись. Либретто, созданное по литературному или драматическому первоисточнику, представляет собой первоначальный этап интерпретации (прототекст), музыкальная партитура – последующий этап (собственно текст). Затем наступает очередь сценической интерпретации (третий этап), которая включает множество составляющих и предназначена для зрителя-интерпретатора (метатекст). Подобная интерпретация обладает значительным интертекстуальным потенциалом.

Таким образом, совершенно очевидно, что при интерпретации литературного произведения в различных жанрах музыкально-театрального и экранного искусств важны не только понимание приемов и средств, с помощью которых осуществляется “перекодировка” первоначального текста, обретающего новую жанровую форму, но и авторское прочтение (исполнителями, режиссерами, композиторами и др.)

первоисточника. В этом смысле интерпретация литературного произведения “обречена на субъективность” (С. Наборщикова), благодаря чему художественный мир первоначального текста преобразуется в совершенно новый в связи с тем, что он (литературный первоисточник) попадает в иной художественный контекст определенного исторического периода и преломляется сквозь призму индивидуальности нового автора (композитора, балетмейстера, режиссера-постановщика театра или кино), его стиля, мышления.

1. *Бекбосынова, Ж. Б.* Проблема интерпретации и понимания в культурно-исторической коммуникации: автореф. дис. ... д-ра философских наук: 09.00.01 / Ж. Б. Бекбосынова. – М., 1993. – 38 с.

2. *Борев, Ю.* Эстетика: в 2 т. / Ю. Борев. – Смоленск: Русич, 1997. – Т. 2. – 638 с.

3. *Галеева, Н.* Понимание и интерпретация художественного текста как составная часть подготовки филолога / Н. Галеева // Понимание и интерпретация текста: сб. науч. трудов. – Тверь: Б.и., 1994. – С. 79 – 87.

4. *Кузнецов, А.* Текст и реальность, герой и автор (Опыт антропологического анализа “Пиковой дамы” А. С. Пушкина) / А. Кузнецов // Общественные науки и современность. – 1999. – № 6. – С. 171 – 176.

5. *Наборщикова, С.* Интерпретация литературного произведения в балете: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 12.00.02 / С. Наборщикова. – Киев, 1991. – 22 с.

6. *Современный словарь иностранных слов* / ред. филол. словарей рус. яз.; зав. ред. Е. А. Гришина. – М.: Рус. язык, 1996. – 740 с.

7. *Стахорский, С.* Литературный герой и его историческая судьба / С. Стахорский // Энциклопедия литературных героев / сост. и науч. ред. С. В. Стахорский. – М.: Аграф, 1997. – С. 6 – 10.

8. *Федотова, Н.* Об интерпретации художественного текста / Н. Федотова // Эстетическая природа художественного текста, типы его изучения и их методическая интерпретация: тез. докл. на междунар. конф.-семинаре. – СПб.: Санкт-Петербургский ун-т, 1993. – С. 17 – 18.