

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 782.1

DOI: 10.17223/22220836/38/15

П.С. Волкова, Е.А. Приходовская

«НЕТЕРПЕНИЕ СЕРДЦА»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В статье представлен искусствоведческий анализ музыкальной притчи С. Аникиенко «Нетерпение сердца» (2012), созданной по одноименному роману С. Цвейга, и либретто этой оперы, написанного Е. Приходовской. Ставятся вопросы соответствия конфликтных центров первоисточника и текста, представляющего собой его реинтерпретацию. В связи с этим в исследование включается ряд трактовок романа С. Цвейга. Обращаясь к повести Н. Карамзина «Бедная Лиза», авторы подчеркивают мысль о двух видах сострадания, которые в эпиграфе к своему роману называет С. Цвейг, и концентрируют внимание именно на этом конфликтном центре.

Ключевые слова: первоисточник, реинтерпретация, либретто, новое художественное целое, сострадание, жалость, любовь, жизнь-смерть.

Исследование художественного произведения всегда полно относительности, поскольку законы его жизни в культуре остаются, как правило, тайной за семью печатями, в том числе и для его создателя: «нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...» (Ф. Тютчев). С этой точки зрения весьма интересной представляется научная рефлексия над опытом восприятия романа С. Цвейга «Нетерпение сердца», увидевшего свет восемьдесят лет назад, в 1939 г. Так, например, обзор комментариев читающего интернет-сообщества дает основание утверждать следующее: поиск смысла данного художественного произведения выстраивается в рамках конструируемой современной молодежью оппозицией между жалостью и состраданием. Это видится тем более оправданным, что среди обывателей бытует расхожая мысль, согласно которой «жалость унижает». Нечто похожее обнаруживает себя и в ряде экранизаций единственного законченного романа С. Цвейга. Речь идет о режиссерских работах Мориса Элвея¹ и Эдуара Молинаро².

На первый взгляд, отмеченная тенденция инициируется эпиграфом, который автор предпосылает своему роману: «...*Есть два рода сострадания. Одно – малодушное и сентиментальное, оно, в сущности, не что иное, как нетерпение сердца, спешащего поскорее избавиться от тягостного ощущения при виде чужого несчастья; это не сострадание, а лишь инстинктивное желание оградить свой покой от страданий ближнего. Но есть и другое сострадание – истинное, которое требует действий, а не сантиментов, оно*

¹ «Остерегайтесь жалости» (Великобритания, 1946). Режиссер Морис Элвей. В ролях Лилли Пальмер, Альберт Ливен, Седрик Хардвик и др. Музыка Николаса Бродского и Чарльза Уильямса.

² «Опасная жалость» (Франция, 1979). Режиссер Эдуар Молинаро. В ролях Матьё Карьер, Мари-Элен Брейя, Жан Дезайи и др. Музыка Клода Боллинга.

знает, чего хочет, и полно решимости, страдая и сострадая, сделать все, что в человеческих силах и даже выше их» [1. С. 1]. Однако обращение к словарям В.И. Даля, С.И. Ожегова, Д.Н. Ушакова позволяет признать синонимичность интересующих нас лексем. В частности, жалость и сострадание оказываются созвучными таким понятиям, как:

- горесть;
- любовь;
- милосердие;
- печаль;
- расположение;
- сердобольность;
- соболезнование;
- сожаление;
- сострадание;
- сострадательность;
- сочувственность;
- сочувствие;
- участие.

При этом наименьшее количество синонимов лексики «жалость» среди прочих обнаруживает лишь слово «сантименты» как ироничное указание на излишнюю чувствительность.

Отдавая себе отчет в том, что в данном контексте необходимо различать, с одной стороны, жалость «как высокомерное снисхождение, когда я неуязвим и потому ты вызываешь у меня жалость», с другой – жалость «как осознание собственной уязвимости и потому сострадание» [2. С. 151], выскажем следующее соображение. Возможно, за размышлениями С. Цвейга о двух родах сострадания стоит отмеченная душевной симпатией любовь человека как природного, т.е. плотского существа, и любовь, исполненная духа. Носителем последней предстает человек как существо надприродное, т.е. созданное по образу и подобию Творца, потому что только духу по силам совершать то, что «выше человеческих сил».

В качестве аргумента обратимся к повести «Бедная Лиза», в которой нарушивший характерные для классицизма каноны Н.М. Карамзин отказался от необходимости представлять своих героев предельно однозначно подобно тому, как это сделал Цвейг. В итоге как Эраст, так и Антон менее всего отвечают образу злодея, намеренно творящего беззаконие, но, напротив, искренне стремятся к добру. Просто их любовь – это душевный порыв. Однако в силу того, что любовь душевная являет собой любовь к плоти, т.е. к тому, что подвержено тлению, обозначенное чувство нередко жидется на вымысле, который заслоняет собой реальность. Поэтому, когда грезы рассеиваются, обладатель душевной любви испытывает разочарование, вследствие чего привязанность сменяется равнодушием, а затем и отчужденностью, как это происходит с Эрастом и Антоном.

Точно так же и Лиза с Эдит не безупречны в своих заблуждениях, которые, собственно, и приводят девушек к непоправимым ошибкам. Вместе с тем их любовь столько же телесная, сколько и духовная. Несмотря на существенные отличия в характере героинь и принципиальную разницу в их движении навстречу своей гибели, каждая из них, будучи, по сути, чистой и простой, ве-

рит тому, кого любит, хотя бы эта вера и была обманута тысячу раз. В случае Лизы все меняется после грехопадения, когда, откликнувшись на плотское чувство Эраста, девушка утрачивает опору. Видя в Эрасте божество, преклоняясь перед ним, Лиза не справляется с изменой возлюбленного и приходит к унынию, вследствие чего вся жизнь кажется ей злой и пустой шуткой. Тем не менее она до конца остается верна своему чувству, причем ее любовь не только больше жизни, но и больше смерти! Что же касается Эдит, то и для нее Антон изначально становится кумиром вопреки известному предостережению: «Не сотвори себе ни кумира, ни идола...». Потому в ситуации обманутых ожиданий девушка, подобно героине Карамзина, отказывается от жизни без того, кто целиком и полностью овладевает ее помыслами.

Помимо этого, оба автора – как Карамзин, так и Цвейг – избегают явного оценивания своих персонажей и их поступков, отчетливо осознавая лишь одно: каждый человек может совершить ошибку, в том числе трагически неповторимую. Соответственно, «не судите, да не судимы будете». Отсюда отсутствие со стороны Карамзина и Цвейга не только безоговорочного осуждения героев, но и осуждение такого страшного греха, как самоубийство героинь. Тем не менее имплицитный характер авторского послания нередко инициирует ситуацию, в рамках которой каждый из тех, кто соприкасается с обозначенными произведениями, будь то рядовой читатель, кинорежиссер, оперный композитор или мультипликатор, исключительно по-своему трактуют историю Лизы, Эдит, Эраста и Антона. Потому, обращаясь к первоисточнику с целью создания на его основе нового художественного целого, независимо от того, игровое ли это кино, хореографическая постановка или же такой синтетический вид искусства, как опера, должно разобраться в том, каковы пределы допускаемой вольности со стороны читателя, чей произвол подчас приводит к разрушению архитектоники создаваемого автором художественного творения. Имеются в виду так называемые опорные точки или иначе сигналы текста, которые направляют деятельность вступающих во взаимодействие с базовым текстом субъектов. Насколько такие обусловленные риторической программой автора сигналы будут учтены, можно говорить об *интерпретации* или *реинтерпретации* первоисточника [3].

В случае с интерпретацией базовый текст сохраняется на уровне системы, в рамках которой его – текста – этический момент (М.М. Бахтин) раскрывается средствами других видов искусства. В случае с реинтерпретацией исходный текст становится частью нового художественного целого, в котором этический момент раскрывается отличным от прежнего образом, подвергаясь подчас тотальному переосмыслению.

В отношении карамзинской повести самой глубокой интерпретацией, на наш взгляд, видится фильм Славы Цукермана¹. Здесь же уместно назвать и одноименную мультипликацию Ирины Гараниной² [4]. Что же касается ка-

¹ «Бедная Лиза» (США / Россия, 2000). Режиссер Слава Цукерман. В ролях Б. Бабулова, Б. Газзара, Ли Грнт, И. Купченко, Г. Олдз, С. Тарамаев, М. Ульянов, А. Андреев.

² «Бедная Лиза» (СССР, 1978). Автор сценария и режиссер И. Гаранина; художник-постановщик Н. Виноградова; оператор А. Виханский; ассистент оператора С. Смирнов; звукооператор В. Бабушкин; художники-мультипликаторы В. Шилюбеев, Л. Маятникова, Н. Тимофеева, Н. Дабижа. Куклы и декорации изготовили В. Абакумов, П. Гусев, М. Колтунов, С. Этлис, М. Чеснокова, Н. Андреева, Г. Филиппова, Н. Корнева, С. Знаменская, М. Стрельчук, Е. Гаврилко, Е. Дарикович под руководством В. Кима; монтажер Н. Трещёва; редактор Р. Фречинская; директор картины Г. Ковров; композитор А. Рыбников.

мерной оперы «Бедная Лиза»¹, то ввиду игнорирования композитором и либреттистом Леонидом Десятниковым принципиального для Карамзина отличия между плотью и духом [5], что нашло свое отражение и в хореографии Аллы Сигаловой на музыку оперы Десятникова «Бедная Лиза»² [6], необходимо подчеркнуть следующее. Думается, что в обоих случаях уместно говорить о псевдокультурной реинтерпретации. Имеется в виду такой художественный опыт, в рамках которого этический момент подвергается деформации, что с неизбежностью приводит к примитивизации первоисточника, вследствие чего оригинальный текст сводится подчас к расхожей истине, превращаясь в банальную историю.

С этой точки зрения нельзя не вспомнить и об экранным воплощении романа Стефана Цвейга «Нетерпение сердца», предпринятом Сергеем Ашкенази. Речь идет о мини-сериале «Любовь за любовь»³. Несмотря на то, что название фильма как сильная позиция текста (И. Арнольд) имплицитно содержит в себе установку, прямо противоположную ветхозаветному «око за око, зуб за зуб», созданная режиссером художественная действительность не содержит в себе никаких примет преобразования главного героя, благодаря которым Антон может рассматриваться носителем той подлинно человеческой любви, которая «долготерпит, милосердствует..., не завидует, не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине, все покрывает, всему верит, все переносит» [7. С. 13; 4–8].

В центре нашего исследования – музыкальная притча в пяти картинах с Прологом и Эпилогом Сергея Аникиенко по роману Цвейга «Нетерпение сердца», автором либретто которой выступил один из соавторов данной статьи. Особую интригу в этом произведении создает то обстоятельство, что автор либретто не только профессиональный поэт, но и профессиональный композитор. Соответственно, создавая либретто, автор не мог не мыслить, как композитор, воплощающий в своем либретто замысел оперного драматурга. Насколько неизбежные для такого творческого тандема противоречия оказались конструктивными? Поиск ответа на поставленный вопрос тем более увлекателен, что музыкальная притча подобно опере обладает большой степенью самостоятельности, с неизбежностью отдаляясь от первоисточника в силу того, что ее создают не только другие люди и, как правило, в другую эпоху. Будучи синтетическим видом искусства, притча создается на отличном от первоисточника языке, в котором «дологическая память наиболее органично проявляется» посредством музыки «как искусстве невербальном, лишенном „точечных“ предметных значений, хранящем чувственную ауру смыслов» [8. С. 5].

¹ «Бедная Лиза» (1976). Новая редакция была сделана в 1979 г. Впервые опера была поставлена на сцене Московского камерного музыкального театра Б. Покровского. Режиссер Ю. Борисов, дирижер Г. Дмитриен. Премьера состоялась 8 мая 1980 г. Лиза – Ю. Корпачева (сопрано), Эраст – Э. Гудвин (тенор), В. Никитин (голос).

² Достаточно сказать, что выбор в качестве претендентов на главные роли драматической актрисы (Чулпан Хаматова) и профессионального балетного танцора (Андрей Меркурьев) отвечает ситуации, в рамках которой Эраст и Лиза – люди из разных миров, что обуславливает приоритет социального неравенства в ущерб личным свойствам характеров героев Н.М. Карамзина.

³ «Любовь за любовь» (Россия, 2013). Режиссер С. Ашкенази, композитор А. Ашкенази. В ролях М. Матвеев, И. Виноградова, С. Шакуров, А. Гуськов, М. Пореченков и др.

Соглашаясь с тем, что «первостепенное значение при анализе избранного для создания нового художественного целого сюжета имеют *«бинарные оппозиции, лежащие в основе разных мифов»*, из числа которых «наиболее общие оппозиции – это *жизнь и смерть, свой и чужой, добрый и злой, свет и тьма»* [9], нельзя не признать, что «выявление основной бинарной оппозиции, лежащей в основе оперного сюжета, – при наличии большего или меньшего разветвления сюжетных линий – определяет *соотношение сил действия и контрдействия* в опере, а также – вследствие этого – *соотношение полярных интонационных сфер и динамику тематической работы»* [10. С. 74]. При этом позиции композитора и либреттиста могут совпадать лишь отчасти либо вступать в диссонанс, что подтверждается неоднократно встречающимися в истории музыки фактами, когда ряд различных оперных текстов создавался на одно и то же либретто.

Вспомним, к примеру, деятельность известного итальянского либреттиста Пьетро Метастазियो, чьи либретто неоднократно служили основой для оперного творчества композиторов – зачастую даже разных эпох. Другими словами, исходный текст всегда предстает в качестве комплекса сюжетных мотивов, акцентуация которых зависит исключительно от точки зрения воспринимающего сознания. Что же касается оперного текста, то сознательно осуществляемый выбор – прерогатива творческой позиции как либреттиста, так и композитора.

Специально заметим, что сюжетная «канва», актуальная не только для самого романа Стефана Цвейга, но в равной степени для либретто и музыкальной притчи, располагает несколькими персонажами. В их числе девушка в инвалидной коляске, прообразом которой послужила Эдит (лирическое сопрано), ее отец (тенор), влюбленный в девушку молодой человек, прототипом которого выступает Антон (баритон), лечащий доктор (бас), а также посторонний (декламация)¹. Однако никто иной, как Эдит, выступает в качестве связующего звена, стягивающего все сюжетные линии в единую точку. При этом если в либретто центральное или побочное значение тех или иных линий и мотивов подчеркивается вербальными конструкциями, повторяющимися либо изменяющимися, то в самой опере – системой музыкального тематизма. То обстоятельство, что в художественном сознании вступающего во взаимодействие с первоисточником творца эти сюжетные линии могут переплетаться самым замысловатым образом, делает принципиальным следующий момент: в каком контексте будет разворачиваться история взаимоотношений главных персонажей.

Например, если принимать во внимание социальный контекст, то воплощенный в романе сюжет располагает практически нулевой проблематикой, поскольку психологические проблемы того или иного субъекта в свете политических либо экономических перемен нивелируются полностью. Согласимся, для ежедневно встречающегося со смертью воина, равно как и для потерявшего все свое состояние биржевика, чья семья вынуждена отныне голодать, будучи лишена самого необходимого, особенности состояния Эдит казались бы смешными. Соответственно, о страдании и о сострадании умест-

¹ В записи музыкальной притчи принимали участие Марина Сташкевич (Девушка), Виктор Михайловский (Молодой человек), Андрей Косицкий (Отец), Михаил Севастьянов (Доктор), Сергей Аникиенко (Посторонний).

но говорить исключительно во вневременном контексте, когда искомые бинарные оппозиции реализуются в личностном пространстве отдельного человека. Оказываясь, по сути, главным мерилom жизни и смерти, добра и зла, света и тьмы, помещенный в центр такого конфликта человек инициирует выход в пограничные искусству сферы, в первую очередь, сферы психологии и этики, вследствие чего границы, пролегающие между художественной действительностью и действительностью как таковой, становятся весьма относительными. Здесь субъективный опыт индивидуального переживания, который обнаруживает в себе каждый из персонажей, приобретает интерсубъективный характер, оказываясь в ряду экзистенциальных проблем, одинаково важных для всего человечества. Не случайно поэтому композитор считает необходимым *обезличить* героев романа С. Цвейга, обозначив среди действующих лиц Девушку в инвалидной коляске, Молодого человека, Отца девушки, Доктора и Постороннего и сделав следующее уточнение: *«Не должно быть никаких внешних признаков времени и места действия, ибо подобная история может произойти в любое время и в любой точке мира»*.

Возвращаясь к предпосланному Цвейгом к роману эпиграфу как сильной позиции текста, предположим, что именно в нем либреттист и композитор выявили смысловые ориентиры глобального конфликта, который разворачивается в сюжете. В чем содержатся основные конфликтующие силы музыкальной притчи? Отдавая себе отчет в том, что потенциалов смысловой трактовки и раскрытия одного и того же сюжета практически бесчисленное количество, выделим лишь некоторые из них:

- 1) ложь и истина;
- 2) душевный порыв и подлинное чувство;
- 3) воля к жизни и подчинение обстоятельствам.

Знаменательно, что, будучи прорисованы на вербальном уровне, т.е. на уровне либретто, обозначенные сюжетные линии могут «обрастать» дополнительным смыслом посредством музыки как неотъемлемой составляющей притчи, выступающей в качестве синтетического художественного целого. С этой точки зрения смысловые отличия либретто от самой оперы могли бы стать темой отдельного исследования, тем более, что при наличии двух творческих сознаний – либреттиста и композитора – подобные отличия неизбежны. Усугубление напряжения между разностью позиций автора либретто и композитором может привести либо к разрыву творческого тандема, либо к такому положению автора либретто, в рамках которого он обретает статус «безгласной вещи» (М. Бахтин), выступая в качестве незадействованного в процессе создания оперной структуры воспринимающего сознания, проводящего «внешний» анализ первоисточника.

Думается, что принципиальным для творческого союза Сергея Аникиенко и Екатерины Приходовской стало следующее обстоятельство. Преобладание речитативного характера тематизма в определенной степени привело к «нивелировке» полярных интонационных сфер, в опоре на которые либреттист выстраивал определяющие оперную драматургию силы действия и контрдействия. Вспомним, существенно важным для Приходовской-композитора оказывается тот факт, что *«соотношение полярных интонационных сфер и динамика тематической работы»* призваны служить раскрытию идейного конфликта [10. С. 55]. В данном контексте суть последнего заклю-

чалась в основном конфликте, определяемом верой в жизнь и трагической необходимостью существования человека, искалеченного этой жизнью. С этой точки зрения к вере в чудо относился пролог, начало монолога Эдит, дуэт Отца и Антона, монолог Доктора. К противоположной смысловой сфере, как предполагал либреттист, должна была относиться тема смерти, присутствующая во второй части монолога Эдит, а также все, что противостоит теме веры в чудо.

Напротив, композиторский опыт исключает полярность интонационных комплексов, связанных с включенными в сюжетную канву персонажами. При этом в тексте музыкальной притчи интонационно близкими в контексте общей речитативности стали темы лжи и веры в чудо, что отчасти оправдано присутствующим в либретто «вербальным» лейтмотивом «между верой и ложью так мало границ».



На наш взгляд, именно то обстоятельство, что по воле композитора озвучиваемый «закадровым» голосом эпиграф завершают слова из Библии «Ибо кто имеет, тому дано будет», а также предшествующее 4-й картине в Антракте-прелюдии solo чтеца «Ибо ты говоришь: „я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды“; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг. Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю...», исполняемое на фоне хора «Свете тихий», участниками которого становятся Девушка в инвалидной коляске, Молодой человек, отец девушки и ее лечащий врач, обуславливают возможность связать в единый узел не только три обозначенные выше сюжетные линии под знаком такой глобальной и, как правило, актуальной для любого сюжета оппозиции жизни и смерти. Аналогичным образом и все персонажи притчи оказываются отмечены единством надежды на скорейшее выздоровление Девушки, а также желанием видеть ее счастливой. В итоге даже в том случае, когда в замысел либреттиста не входило принимать во внимание противопоставление жалости как унижающего достоинство человека чувства и жалости как синонима любви, поскольку вопрос о любви между Эдит и Антоном остается проблематичным (любовь или влюбленность, симпатия или невольный самообман и т.п.), этот локальный конфликт с неизбежностью ставит героев перед выбором. Последний может привести как к трагической развязке, так и к всеобщему счастью. Пожалуй, потому неслучайным видится тот факт, что интонационная основа партии лечащего Эдит врача позволяет обнаружить аналогию между Доктором и Смертью:



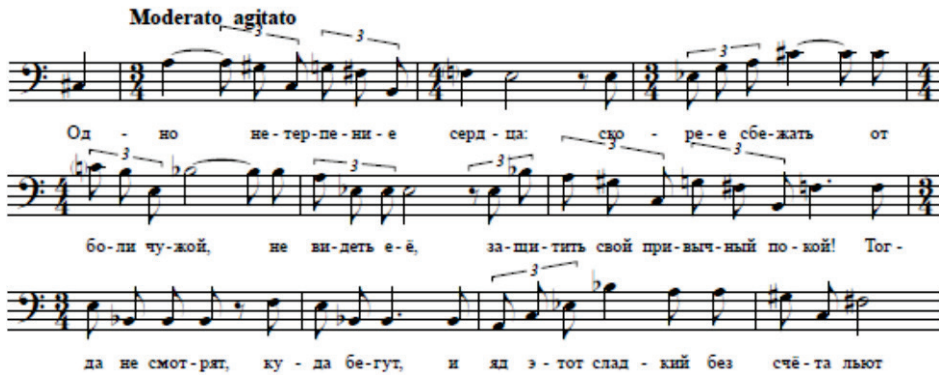
Фрагмент из монолога Доктора:

Д.

То обстоятельство, что подобный опыт обращает нашу память к средне-вековому образу «песен и плясок смерти», в том числе одноименному во-кальному циклу М. Мусоргского, ставит этого второстепенного на первый взгляд персонажа в особое положение. Специально заметим, что дело здесь не столько в том, что косвенное присутствие Доктора-Смерти опознается в монологе Эдит о «простом и прямом пути», когда она показывает шрам на руке.

Дев.

На наш взгляд, собственная жизнь лечащего врача Эдит выступает ана-логом такого пути, который отличается простотой и ясностью. Если в романе читатель становится свидетелем того, что доктор является супругом женщи-ны, у которой отсутствует зрение, что не мешает глубокому чувству, которое объединяет обоих супругов, то в музыкальной притче его присутствие помо-гает разобраться в том, что такое нетерпение сердца и что подлинное состра-дание, отзывающееся отрадой сердца. Достаточно сказать, что партия Докто-ра, в которой раскрывается смысл предпосланного роману эпиграфа, звучит дважды: во второй и пятой картинах. Во втором случае – в диалоге с Моло-дым человеком.



Отталкиваясь от введенных композитором в либретто фрагментов Священного Писания, выскажем предположение, согласно которому, сфокусировав внимание на развитии взаимоотношений Девушки, Молодого человека, Отца и Доктора, композитор выстраивает драматургию притчи на основе оппозиции лжи, выступающей коррелятом олицетворяющего плотское желание Антихриста и правды (истины), опознаваемой на уровне олицетворяющего силу духа Христа. Пожалуй, именно поэтому открывающая 1-ю картину ария, исполняемая главной героиней, изобилует неоднократно повторенным словом «ложь». Сходную ситуацию мы обнаруживаем и в ариях и дуэтах других персонажей. (В скобках напомним, что в переводе с греческого языка дьявол – лжец).

Не потому ли сам Молодой человек, несущий в себе отраву (сладкий яд лжи), видится Доктору и Отцу единственной отрадой для больной Девушки? Однако именно с этой точки зрения реальной жертвой выступает не Девушка в инвалидной коляске, но Молодой человек. Достаточно вспомнить, что свою причастность к семье Эдит юноша называет «глупой ролью», т.е. нелепой игрой, отказавшись от которой, «герой» надеется стать самим собой. Но, отрекаясь от ответственности за чужую любовь, причиной возникновения которой стал он сам, Молодой человек в действительности идет на поводу у сугубо природного инстинкта – инстинкта самосохранения: «Я уеду, и стихнет боль..., и никто не будет ждать от меня тех слов, которые я не могу, не хочу говорить! Вот моя путеводная нить!..» Другими словами, если «любовь человеческая себя любит, а Божеская – друга», то путеводная нить юноши приводит его в объятия князя тьмы... Более того, тот факт, что ищущий на полях сражений свою смерть романтический герой остается невредим – свидетельство его своеобразной сделки с дьяволом: бессмертная душа взамен долгой жизни плоти.

В свою очередь, столкнувшись с обманом и разочарованием Девушка обретает в музыкальной притче возможность быть причастной той любви, которая, должно быть, и есть Бог. Именно этой любовью полнится мир, и надо лишь постараться не расплескать ее попусту, осознав однажды бесценность этого дара и свое обладание им переживать как чудо, подлинность которого может быть подтверждена присутствием Другого независимо от его готовности разделить с тобой это чудо или пройти мимо, так и не постигнув тайну бытия. Как пишет преподобный Иоанн Кронштадский, «не радуйся, когда тебе оказывают ласку и любовь, считая себя по справедливости недостойным того, но радуйся, когда тебе предстоит случай оказать любовь. Оказывай любовь просто, без всякого уклонения в помышления лукавства, без

мелочных житейских корыстных расчетов, памятуя, что любовь есть Сам Бог, Существо простое. Помни, что Он все пути твои назирает, видит все помышления и движения сердца твоего» [11]. В качестве аргумента обратим внимание на неоднократно повторяемую всеми персонажами фразу, согласно которой «Лишь тому, кто поверит в чудо, дано его сотворить».

В данном контексте лексемы *любовь, вера, Бог, свет, жизнь, чудо* видятся равновеликими. С одной стороны, на это указывают исполняемые чтением поэтические строки:

Посторонний: Когда высоты заволакивает серость
И разверзается промозглая тоска,
Смотри в просвет – он есть, и просто надо верить,
Что ты найдешь его, хоть не нашел пока.
Покой предгрозовый растущим страхом бьется,
И давит плечи неба серый монолит –
Смотри в просвет! Ведь там, над тучами, есть солнце,
И даже скрытое от глаз – оно горит!
Из черной бури, из вскипающего рева,
Из свиста дьяволов, сквозь ужас и надрыв,
Во имя истины, любви, всего живого –
Смотри в просвет! Он есть! Он есть, пока ты жив.

С другой стороны, отмеченная синонимичность просматривается и в словах самой Девушки, которые мы слышим из ее уст в финальной арии: «Это ясное небо, это жаркое солнце, шелест весенней листвы и дыхание теплого ветра – как смеешь ты отнимать у кого-то – у себя, у другого – все это?! Из-за капризов, из-за обид – ты готова была бросить жизнь, бросить небо и солнце, бросить то, что потом никогда не вернется, все, что было и все, что еще предстоит!.. Через боль, через мрак, через сотни препятствий – зовет путеводная нить... Зачем мне искать свое счастье? Я могу его сотворить». Глубину и наполненность подлинного чувства, в качестве которого предстает Любовь, раскрывает тема любви, звучащая в момент поцелуя.



Особое внимание в данном контексте заслуживает обуславливающая единство присутствующих в опере персонажей лейтинтонация вальса. Думается, что особая роль этого жанра в контексте синтетического художествен-

ного целого менее всего обусловлена тем, что первое знакомство Девушки и Молодого человека происходит на балу, что оплошность юноши, пригласившего Девушку на танец, возвращает грезящую о счастье героиню, забывшую в своих мечтах о болезни, в реальный мир, исполненный боли и страдания. Указанием на то, что очнувшись от своих грез Девушка испытывает ужас, в который раз осознав свое положение, служат ударные звуки, характер исполнения которых напоминает нам об отсчитывающем минуты и часы наших дней безжизненном часовом механизме. Уместность этих пятикратно используемых ударов, исполняемых на литаврах и вызывающих ассоциации с «Золушкой» Ш. Перро, обусловлена тем, что свои мечты о счастливой жизни с Антоном Эдит называет сказкой.



На наш взгляд, не менее важным здесь будет и тот факт, что словосочетание «тур вальса» обращает нашу память к такому общему прототипическому значению этого жанра, как «круговое движение», «оборот», «обращение». Другими словами, мятущийся между ложью и истиной физически здоровый Молодой человек оказывается вопреки трезвому рассудку жертвой, утратив живую душу. Напротив, отмеченная болезнью тела Девушка, прикованная к инвалидной коляске, демонстрирует победу духа над плотью. Возможно, именно поэтому столь пронзительным на фоне музыкальных номеров оказывается порученное олицетворяющему голос автора Чтецу живое Слово, способствующее обретению истины каждым из нас: «имеющий уши, да услышит!»¹ Более того, будучи поэтически оформленным, это Слово позволяет некоторым образом объединить социальный и вневременной контекст, поскольку мысль о внутреннем свете, который освещает наш жизненный путь, разворачивающийся во вне, во взаимодействии с другими, реализуется в строках, рисующих обоз с ранеными солдатами:

Посторонний. Был бледен вестовой. «Дороги нет,
Нет ни огня, а утром будет поздно».
Но, чуть привстав, «Там свет! Я вижу свет!» –
Сказал один из раненых с обоза.
И все пошли, и мрак замел их след,
И были у своих уже с рассветом.
...А тот, кто крикнул: «Виджу свет!» – был слеп,
Но зрячие не ведали об этом¹.

¹ С этой точки зрения уместно вспомнить о спектакле британского режиссера Саймона МакБерни «Опасная жалость», созданном по роману С. Цвейга «Нетерпение сердца». Театральная постановка знакомит зрителя с историей роковой ошибки, морального падения и борьбы с обстоятельствами молодого человека, которые разворачиваются накануне Первой мировой войны.

Вне всяких сомнений, такое разнотечение с первоисточником также позволяет квалифицировать творческий тандем Сергея Аникиенко и Екатерины Приходовской с позиции опыта реинтерпретации. Однако в данном случае трансформация первоисточника не приводит к деформации этического момента романа «Нетерпение сердца», задавая новый контекст для его актуализации. Не понаслышке зная о мучительной, изнуряющей борьбе плоти и духа, авторы оперы с очевидностью показывают, какова сила подлинной любви, наделяющей человека, чьи возможности ограничены, способностью становиться больше самого себя! Обретая свободу над обстоятельствами, такой человек сам дарит миру свою любовь, знаком которой становится не знающий границ свет, мерцающий из глубин вечности.

Литература

1. Цвейг С. Нетерпение сердца. М. : Аст, 2009. 413 с.
2. Левин И.Д. Сочинения: в 2 т. М. : Радикс, 1994. Т. I. 558 с.
3. Волкова П.С. Язык и речь в пространстве культуры: интерпретация и реинтерпретация // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2017. Т. 16, № 4. С. 207–214. DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.20>
4. Волкова П.С., Невская П.В., Рожкова Е.В. «Бедная Лиза» Н. Карамзина в пространстве искусства: интерпретация и реинтерпретация // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: сб. ст. междунар. науч. конф. М. : Нобель-Пресс; Edinbourg, Lennex Corporation, 2014. С. 33–36.
5. Волкова П.С. Синтетический художественный текст: опыт анализа (на примере оперы Л. Десятникова «Бедная Лиза») // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 2 (27). С. 5–8.
6. Волкова П.С., Невская П.В. «Бедная Лиза» в пространстве хореографии // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 2 (53). С. 33–35.
7. Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла. URL: my-bible.info/biblio/biblija/1posl_korif.html (дата обращения: 16.08.2019).
8. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
9. Кривцун О.А. Эстетика: учебник. М. : Аспект Пресс, 1998. 430 с.
10. Приходовская Е.А. Оперная драматургия: учебно-методическое пособие. СПб. : Планета музыки : Лань, 2015. 80 с.
11. Симфония по творениям святого праведника Иоанна Кронштадтского. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Kronshtadtskij/simfoniya-po-tvorenijam-svjatogo-pravednogo-ioanna-kronshtadtskogo/123 (дата обращения: 16.08.2019).

Polina S. Volkova, Krasnodar Military School (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: polina7-7@yandex.ru

Ekaterina A. Prikhodovskaya, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: prihkatja@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 38, pp. 165–177.

DOI: 10.17223/2220836/38/15

“IMPATIENCE OF THE HEART”: INTERPRETATION AND REINTERPRETATION

Keywords: source; reinterpretation; libretto; new artistic whole; compassion; pity; love; life – death.

The article presents an art history analysis of a musical parable in five scenes with Prologue and Epilogue by Sergei Anikienko “Impatience of the Heart” (2012), created based on the novel of the same name by Stefan Zweig, and a libretto written by Ekaterina Prikhodovskaya. It is emphasized that the fact that the author of the libretto is simultaneously a professional composer determines the inevitable contradiction between the intention of the librettist, whose verbal text is based on the laws of opera dramaturgy, and its implementation in the process of composer reflection, which is inevitable for the creative tandem of S. Anikienko – E. Prikhodovskaya. The questions of correspondence of the

conflicting centers of the original source and the text representing its reinterpretation are raised. In this regard, the study includes a number of interpretations of the novel by S. Zweig, presented at the level of cinema and theatrical productions. In general, art criticism analytics by S. Zweig's novel "Impatience of the Heart" and the eponymous musical parable are carried out against the background of N. Karamzin's novel "Poor Lisa", as well as its interpretations and reinterpretations. An appeal to the animation "Poor Liza" by I. Garanina (1978), the one-act opera by L. Desyatnikov "Poor Liza" (1976), choreography by A. Sigalova, staged to the music of the opera by L. Desyatnikov (2009), as well as an adaptation of the novel by N. Karamzin S. Zuckerman (2000) promotes a deeper understanding of the epigraph sent by Zweig to his novel. Focusing on the two types of compassion in the epigraph – pity-based self-superiority and active sympathy, S. Zweig exposes the conflict center of his novel, which is the focus of the research optics of the authors of the article, revealing the meaning of the musical parable as a new synthetic artistic whole. The latter demonstrates the experience of reconciling the contradictions between the librettist and the composer, in the framework of which the musical parable "Impatience of the Heart" by S. Anikienko and E. Prikhodovskaya is a reinterpretation of the original source, actualizing a new perspective in revealing the main idea of S. Zweig's only finished novel. The perspective of disclosure of this idea is caused by a genre of the parable and also a remark of the composer and leveling of a reality in matters of time and scenes of action. Such approach gives to the story the extent of generalization characteristic of the myth.

References

1. Zweig, S. (2009) *Neterpenie serdtsa* [Impatience of the Heart]. Translated from German by N. Bunin. Moscow: Ast.
2. Levin, I.D. (1994) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Radiks.
3. Volkova, P.S. (2017) Language and speech in the space of culture: interpretation and reinterpretation *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznanie – Science Journal of Volgograd State University. Linguistics*. 16(4). pp. 207–214. (In Russian). DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.20>
4. Volkova, P.S., Nevskaya, P.V. & Rozhkova, E.V. (2014) "Bednaya Liza" N. Karamzina v prostranstve iskusstva: interpretatsiya i reinterpretatsiya ["Poor Lisa" by N. Karamzin in the space of art: interpretation and reinterpretation]. In: Sushkova-Irina, Ya.I. & Konson, G.R. (eds) *Iskusstvovedenie v kontekste drugih nauk v Rossii i za rubezhom. Paralleli i vzaimodeystviya* [Art criticism in the context of other sciences in Russia and abroad. Parallels and interactions]. Moscow: Nobel'-Press; Edinbourg, Lennex Corporation. pp. 33–36.
5. Volkova, P.S. (2008) Sinteticheskiy khudozhestvennyy tekst: opyt analiza (na primere opery L. Desyatnikova "Bednaya Liza") [Synthetic literary text: the experience of analysis (a case study of L. Desyatnikov's opera "Poor Lisa")]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. 2(27). pp. 5–8.
6. Volkova, P.S. & Nevskaya, P.V. (2014) "Poor Liza" in choreography. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. 2(53). pp. 33–35.
7. The Bible. (n.d.) *Pervoe poslanie k Korinfyanam svyatogo apostola Pavla* [First Epistle to the Corinthians of the Holy Apostle Paul]. [Online] Available from: my-bible.info/biblio/biblija/1posl_korif.html (Accessed: 16th August 2019).
8. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synaesthetic musical-artistic consciousness: Based on twentieth-century art]. Novosibirsk: Novosib. gos. konservatoriya, 2005. 392 s.
9. Krivtsun, O.A. (1998) *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Aspekt Press.
10. Prikhodovskaya, E.A. (2015) *Opernaya dramaturgiya* [Opera dramaturgy]. St. Petersburg : Planeta muzyki : Lan'.
11. John of Kronstadt. (n.d.) *Simfoniya po tvorenijam svyatogo pravednika Ioanna Kronshtad-skogo* [Symphony on the creations of the holy righteous John of Kronstadt]. [Online] Available from: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Kronshtadskij/simfoniya-po-tvorenijam-svjatogo-pravednogo-ioanna-kronshtadskogo/123 (Accessed: 16th August 2019).