

ОПЕРНЫЕ ЛИБРЕТТО: ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА

Л.А. Баташева

В статье на оригинальном материале анализируются оперные либретто (краткий пересказ литературной основы) с позиций особенностей жанра, а также использования в них языковых средств, их регулярности и принципов отбора. Автор намечает дальнейшие пути изучения данного жанра как ранее в должной мере не исследованного.

The author of the article analyses opera libretto (synopsis) taking into account the peculiarities of genre, and also studies the usage of linguistic means, their regularity and principles of choice. The author outlines further ways of study of the genre as it hasn't been studied yet at proper extent.

Key words: genre of libretto, secondary literature, genre peculiarities, evaluative vocabulary, constructions of expressive syntax, music terms.

Ключевые слова: жанр либретто, вторичная литература, жанровые особенности, оценочная лексика, конструкции экспрессивного синтаксиса, музыкальные термины.

Термин *либретто* (от итал. *libretto* – книжечка) используется, как правило, в двух значениях: 1) словесный текст музыкально-вокального произведения (оперы, оперетты); сценарий балетного спектакля; 2) краткое изложение содержания оперы, балета, оперетты [3, с. 277].

Оперное либретто как жанр известно достаточно давно, поскольку опера, по утверждению историков музыки, существует уже более четырехсот лет. Тем не менее детального изучения в филологии данный жанр еще не получил: имеют место лишь не столь многочисленные исследования либретто в искусствоведении [2], культурологии [1], теории перевода [4]. Однако некоторые характеристики жанра из работ, относящихся к перечисленным сферам, могут быть интересны и лингвистам.

Так, в частности, в статье «Классификация текстов и методы перевода», автором которой является К. Райс, либретто, в соответствии с предложенной классификацией, рассматриваются в разделе «Аудио-медийные тексты», куда, кроме прочих отвечающих заявленным требованиям, относятся все сценические произведения, от мюзикла и оперетты до оперы, от комедии до драмы и трагедии [4, с. 206–207].

Такую классификацию либретто можно признать вполне оправданной, если иметь в виду посредническую функцию текстов данного жанра (как известно, лат. *mediatio* – посредничество [3, с. 300]).

Остановимся также на диссертационном исследовании по культурологии Т.Н. Гулая, где автор указывает на особую прикладную специфику оперного либретто, называя его вторичной литературой, промежуточным звеном, связанным и с драмой, и с оперой, но не принадлежащим ни той, ни другой. Являясь посредником между литературным произведением, либретто, по мысли автора, выступает как продукт и объект смысловой, стилистической и образной интерпретации. Оно не является самостоятельным литературным жанром и изначально создается с учетом музыкальной специфики оперы [1, с. 19–20].

Приведенные выше характеристики в той или иной степени относятся к понятию либретто и в первом, и во втором значениях термина. Мы же в данной работе проанализируем либретто как краткий пересказ (см. второе значение термина) и в качестве материала будем использовать тексты, напечатанные в театральных программках, которые выпускались в конкретной постановке (в частности, это разные постановки классических опер XIX в., осуществленные в период с 70-х гг. XX в. до настоящего времени – более шестидесяти текстов из личной картотеки автора статьи).

Языковые особенности данных текстов зависят, на наш взгляд, и от экстралингвистических факторов, в ряду которых – особенности личности их автора (хотя сам автор опубликованного в программке текста, как правило, не указывается – возможно, это коллективный труд), финансовые возможности театра и т.п. И, разумеется, текст либретто зависит от режиссерского решения каждой конкретной постановки. В качестве иллюстрации последнего тезиса приведем фрагменты либретто (третье действие) разных постановок оперы Ш. Гуно «Фауст».

Текст № 1

Первая картина. Фауст покинул Маргариту. Безжалостный Мефистофель преследует ее. У входа в храм, куда она идет молиться, чтобы бог простил ей невольный грех, на пути Маргариты появляется Мефистофель. Девушка теряет сознание.

Вторая картина. Улица перед домом Маргариты. С поля брани возвращаются солдаты. Возвращается и Валентин. Всех встречают возлюбленные, жены, и только Маргариты нет. Народ приветствует своих защитников. Все расходится по домам. Валентин замечает Зибеля, который пытается предупредить его о случившемся несчастье. Подозревая недоброе, Валентин входит в дом.

Наступает ночь. К дому Маргариты подходят Фауст и Мефистофель. Фауста мучает совесть: его возлюбленная обречена на стыд и позор. Мефистофель циничной серенадой вызывает Маргариту на свидание.

Появляется Валентин, вспыхивает схватка, в которой невольно, под влиянием злой воли Мефистофеля, Фауст смертельно ранит Валентина. Сбегают люди. Умиравший Валентин проклинает сестру, предрекая ей позорную смерть. Все в ужасе. Валентин умирает. Маргарита сходит с ума.

Текст № 2

Сцена 1. Маргарита в своей комнате. Она слышит, как проходящие мимо женщины смеются над ней, что ее оставил проезжий незнакомец. К Маргарите приходит Зибель: только он по-прежнему тепло относится к ней. Он огорчен, что Маргарита все еще любит Фауста.

Сцена 2. Площадь перед храмом. У входа в храм молится Маргарита, и это при том что она сама убеждена, что ее грех не может быть прощен. Ее молитву прерывает дьявол, который из-за колонны издевательски напоминает ей о днях ее невинности. Хор демонов вторит Мефистофелю. Тем временем в самой церкви под звуки органа идет служба, и, когда хор молящихся возносит торжественное “Dias Irae” («День гнева»), голос Маргариты прорывается над ним, страстно моля о прощении ее греха. Но Мефистофель восклицает: “Marguerite! Sois maudite! A toi l'enfer!” («Маргарита! Нет прощенья! Погибла ты!»). Потрясенная Маргарита падает, теряя сознание. Выходящие из храма женщины поднимают ее со ступеней и уводят домой.

Сцена 3. Улица перед домом Маргариты. По улице проходят возвращающиеся с войны солдаты. Звучит знаменитый «Хор солдат». Среди ветеранов и брат Маргариты Валентин. Он приглашает Зибеля в дом, но тот, в большом смущении, отказывается войти. Подозревая неладное, Валентин входит один, и в это время под окном Маргариты слышится издевательская серенада. Это поет Мефистофель. Он привел с собой Фауста. Валентин догадывается, что случилось, пока его не было, и он тут же вызывает Фауста на дуэль. Дуэль начинается. Дьявол тайно направляет шпагу Фауста, и она попадает прямо в сердце Валентина. Пока собирается толпа, Мефистофель уводит Фауста со сцены. Валентин, умирая, громко проклинает свою сестру. Все собравшиеся горожане потрясены. На мгновение возвращается полное молчание. Едва слышно хор (а capella) шепчет короткую молитву за него. Действие завершается траурной мелодией, которую пропевает кларнет.

Приведенные тексты одного и того же фрагмента оперы отличаются друг от друга не только степенью подробности, особенностями авторской стилистики и, как следствие этого, – языковым своеобразием, но и композиционно, что связано непосредственно с реализацией постановки оперы на сцене.

Рассмотрим выявленные языковые особенности. Жанровое своеобразие текстов может проявляться в том числе и в выборе определенных функционально-смысловых типов речи. Либретто, исходя из его коммуникативной установки, представляет собой в основном повествование, то есть изображение последовательного ряда различных событий, действий (текст № 1 служит тому одной из полных иллюстраций) или повествование с элементами описания, как в следующем примере: *Довольно холодное утро у одной из застав Парижа. Прямо – решетчатая ограда, за решеткой – бульвар, виднеется дорога на Орлеан. В глубине караульная будка, налево – таверна и ворота заставы, направо – начало улицы, ведущей в латинский квартал... Бедная Мими, очень больная, зовет из трактира Марселя; тот живет здесь с Мюзеттой. Она жалобно рассказывает художнику о своих постоянных пререканиях с ревнивым Рудольфом, который после очередной ссоры бросил ее и находится в трактире»* (Дж. Пуччини «Богема», действие III).

Рассуждение как функционально-смысловой тип речи, исходя из его коммуникативных задач, в текстах данного жанра вряд ли возможно, и в нашем материале оно не встречается.

Тексты либретто в основном носят объективно-констатирующий характер. В них почти отсутствуют средства, придающие повествованию субъективный характер. Лишь в некоторых случаях автор обнаруживает себя как лицо, вместе со зрителями наблюдающее происходящее действие. Например: *«Из их разговора мы узнаем, что Поллион – тайный отец двух детей Нормы (В. Беллини «Норма»); Нашему взору открывается внутренний вид церкви (Дж. Пуччини «Тоска»); Теперь мы оказываемся свидетелем драматической сцены смерти Валентина (Ш. Гуно «Фауст»)* и т.п. Как видно из приведенных примеров, актуализация автора, отождествляющего себя со зрителями (или играющего роль более опытного зрителя), репрезентируется формами личных и притяжательных местоимений (*мы, наш*), а также личными окончаниями глагольных форм (*узнаем, оказываемся*).

Кроме того, автор может проявлять свое присутствие и путем выражения субъективной (как правило, совпадающей с общепринятой) оценки отдельных музыкальных фрагментов. Например: *«Это грандиознейшая триумфальная сцена; Слова Аиды сопровождается восхитительная мелодия...»*

✓ предложения с парцелляцией: *Под звуки марша все удаляются. Все, кроме Аиды* (Дж. Верди «Аида»);

✓ предложения с парентезой: *Шонар пытается рассказать, как это у него получилось: один англичанин нанял его играть (он ведь гениальный музыкант) для... своего попугая* (Дж. Пуччини «Богема»); *Как по волшебству, неожиданно, к великой радости Леоноры – она ведь думает, что он мертв – появляется Монрико* (Дж. Верди «Трубадур»);

✓ предложения с многоточием внутри как показателем неожиданной развязки: *Быстрое подписание договора, быстрое действующее магическое зелье и... Фауст превращается в цветущего юношу* (Ш. Гуно «Фауст»);

✓ введение прямой речи или диалога: в данном случае ее составляют строки, которые обычно поются героями:

В последний раз прощай, Амелия, – с грустью произносит граф.

Прими и ты мое прощание! – восклицает появившийся Ренато... (Дж. Верди «Бал-маскарад»);

Эболи в отчаянии: «Я проклинаю тебя, моя красота!» (Дж. Верди «Дон Карлос»).

На фоне нейтрального повествования такие конструкции, разумеется, обращают на себя внимание и могут в связи с этим быть «упаковкой» каких-либо важных для автора либретто смысловых составляющих (например, того, на чем читатель / зритель должен обязательно остановить свое внимание).

Эмоционально-экспрессивный фон повествования, если автор заинтересован в нем, создается чаще всего лексическими средствами и, в первую очередь, прилагательными, глаголами и наречиями. Например: *Старания бесплотны; события разворачиваются бурно; пьяный «солдат» вопит и ругается* (Дж. Россини «Севильский цирюльник»); *распутный герцог; блестящий бал; расточает признания; рыдает* (Дж. Верди «Риголетто»); *коварные планы; грубые шутки; зловещее заклинание* (Дж. Верди «Бал-маскарад»); *сардоническая усмешка* (А. Бойто «Мефистофель»); *жрец возвещает* (К.В. Глюк «Альцеста»); *молит сохранить жизнь; пылает страстной любовью; ее дух воспарил в виде совы* (Дж. Верди «Трубадур»); *В пылу гнева Альфред швыряет Виолетте все выигранные у барона деньги как плату за любовь* (Дж. Верди «Травиата»). Подобная лексика передает различные коннотативные аспекты содержания спектакля.

К лексическим особенностям анализируемых текстов можно отнести и наличие в них некоторого количества музыкальных (как правило, более или менее известных) терминов: *Амнерис безошибочно истолковывает взгляды, которыми обмениваются тенор и сопрано* (Дж. Верди «Аида»); *Следует взволнованный терцет «Ты гнусного предателя жертвой несчастною стала...»* (В. Беллини «Норма»); *Заключительный квинтет – блестящий полифонический эпизод оперы. Начинается великолепный квартет...* (Дж. Верди «Риголетто»); *Звучит знаменитая хабанера «У любви, как у птички, крылья»*; *пьянящая сегидилья «Близ бастиона в Севилье...»* (Ж. Бизе «Кармен»); *Чудесная каватина “Largo al factotum” – Место! Раздайся шире, народ!* (Дж. Россини «Севильский цирюльник»); *По первым звукам интродукции ясно, что это веселая компания* (Дж. Верди «Травиата»). От более частого употребления терминов авторов либретто вероятно удерживает необходимость создать общедоступный текст, рассчитанный на зрителя с разным уровнем музыкального образования.

В заключение отметим, что в ряде случаев в текстах можно обнаружить некоторые языковые неточности, причины которых можно связать и с возможностями автора, и со стремлением более кратко передать содержание, и с иными лингвистическими и экстралингвистическими предпосылками. На-

пример, в либретто оперы Дж. Верди «Дон Карлос» (действие третье, картина пятая) читаем: «Мадрид. Кабинет короля. "Когда король спит, не спит враг". Считаю себя *преданным*, Филипп пытается получить благословение на решительные действия у Великого инквизитора...»

В данном случае нельзя не заметить нарушений в формальной организации текста. Кроме того, некоторую двусмысленность создает слово *преданный* (предан кому-то или кто-то предал его?)

Итак, исследованный материал показал, что в подавляющем большинстве случаев тексты оперных либретто, напечатанные в программках, представляют собой краткий (в ряде случаев – очень краткий) пересказ литературной основы оперы с довольно нерегулярно привлекаемыми экспрессивно-образными средствами. Нерегулярно проявляет себя и автор, который как рассказчик излагает свою точку зрения и свои оценки.

Представляется, что жанр оперного либретто требует дальнейшего исследования в расширенном поле текстов (оригинальных и переводных, классических и современных) в направлении уточнения роли различных языковых средств, регулярности и результативности их использования, а также более пристального внимания к текстовой структуре и, возможно, в других направлениях, так как рассмотренные в данной статье тексты лингвистами фактически не анализировались.

Список литературы

1. Гулая Т. Н. Оперные либретто как феномен интертекстуальности: на материале оперы Г.Г. Вдовина «Пасынок судьбы»: автореф. дис. ... канд. культурологии / Т. Н. Гулая. – Саранск, 2006. – 22 с.
2. Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / И. Л. Пивоварова. – Магнитогорск, 2002. – 22 с.
3. Словарь иностранных слов. – 15-е изд., испр. – М.: Русский язык, 1988. – 608 с.
4. Райс К. Классификация текстов и методы перевода / К. Райс // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 202–208.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНОГО КОРПУСА ТЕКСТОВ В ОБЛАСТИ РОБОТОТЕХНИКИ НА НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

М.А. Большакова

Статья посвящена исследованию особенностей формирования специального корпуса текстов в области робототехники на примере немецкого языка. Описаны лингвистические особенности технических текстов с точки зрения когнитивного терминоведения.

The article is devoted to research features of the formation of a special corpus of texts in the field of robotics by the example of the German language. In article is described the linguistic features of technical texts from the perspective of cognitive terminology.

Ключевые слова: корпусная лингвистика, специальный корпус текстов, научный текст, терминология.

Key words: corpus linguistics, a special corpus of texts, scientific text, terminology.