

© И.А. ТРИФОНОВА

inesstr@yandex.ru

УДК 18

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ГОЛОСОВОГО ОБРАЗА

АННОТАЦИЯ. В статье раскрывается видовая специфика голосового образа, рассматривается его структура и характер проявления.

SUMMARY. The article reveals the generic specifics of voice mode; its structure and manifestation character are considered.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Изобразительное искусство, акустический образ, голосовой образ, художественный образ, изображение, выражение, музыка, переживание, вокал.

KEY WORDS. Fine art, acoustic mode, voice mode, artistic image, representation, expression, music, experience, vocalism.

В литературе при классификации художественных образов традиционно встречается обращение к языку творения, что обуславливает выделение изобразительной и неизобразительной его природы. Все пластические искусства признаны изобразительными, «делаящими» вещи, осязаемые в трехмерном пространстве (причем осязаемые преимущественно зрением). Возможно, именно в этой связи в отечественной философской традиции «образность» тесно переплетена с категорией «наглядность». Образность чего-либо (чаще всего слова, речи) в ряде словарей толкуется как способность создавать чувственно-наглядные образы предметов и явлений внешнего мира. Следует отметить, что мышление посредством образов чаще всего и именуется как наглядно-образное мышление.

Живопись, графика, скульптура — все изобразительное искусство, таким образом, и есть собственно образное мышление. Но художественный образ выстраивается также посредством слова, что, собственно и отличает литературу от просто текстов и высказываний. При этом слово уже имеет не чисто изобразительную природу — его наглядность не очевидна, а умозрительна, и литературный образ не является «вещью», осязаемой в трехмерном пространстве. К тому же, помимо образа, у читателя складывается определенное представление об эмоциях, страстях, чувствах и образе мысли героя или автора, что позволяет говорить о «словесном» образе как изобразительно-выразительном. Немаловажной особенностью словесного образа является и то, что его облик во многом «домысливается» читателем: и внешний облик, и внутреннее состояние задаются общими чертами, прорисовываются «схематично», что позволяет читателю привнести в любимившегося «Ромео» или «князя Болконского» частичку себя — своих собственных переживаний, страстей или амбиций.

И литературное произведение оказывается способным не только создать предметно-вещное окружение, именуемое художественным миром, но и по-

грузить своего читателя в особое время — время событий, страстей и переживаний в заданном художественном пространстве. Неслучайно М.М. Бахтин говорит о «времени-пространстве» как некоем целом, вместо отдельно взятых художественного пространства и художественного времени.

Способность «звучать» сближает словесный образ с образом музыкальным (или акустическим). Вообще акустическая характеристика вещей представляется весьма скудной в сравнении с наглядной. Однако звуки обладают возможностями мощного психофизиологического воздействия (например, шорох, резкий стук гораздо быстрее повергают человека в состояние сильного страха, — по сравнению с картинами страшного). Можно предположить, что музыка обращается главным образом к иррациональному в человеке: инстинктам, эмоциям, чувствам (для многих животных именно звук является сигналом опасности). И знаковая музыкальная система не может быть выстроена в объективную «музыкальную азбуку», поскольку определенность изобразительного ряда, возникающего в сознании слушателя, уже носит в гораздо большей степени субъективный характер: страшное, красивое, радостное, грустное, печальное и т.п. выглядят часто для многих более сходным образом, чем звучат.

Говоря категориями А. Шопенгауэра, если слова составляют мир представления, то музыка оказывается посредником между миром воли и представления, она ближе к воле: к чувствам, эмоциям, страстям, желаниям — к выразительности как таковой.

Таким образом, опираясь на Шопенгауэра, будем считать, что в музыке перед нами чистое чувство, в то время как словесное представление синтезирует его с рациональным началом. Неслучайно музыкальное образование (дошкольное, школьное) ориентировано на воспитание эмоций посредством музыки; общеизвестна также роль музыкального сопровождения в психотерапевтической практике. Имея дело с эмоциональным переживанием, музыка способна его выразить, высветить, довести до предела, успокоить и т.п. Возможно, потому для Шопенгауэра этот вид искусства оказался важнейшим.

Ф. Ницше предлагает свое понимание природы музыки: «*Чем является музыка в зеркале образности и понятий?*» Она является как воля в шопенгауэровском смысле этого слова, т.е. как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению. Здесь нужно возможно строже различать понятие сущности и понятие явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей; как таковая она должна была быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка является — как воля» [1; 78]. Сходство воли и музыки Ницше объясняет дуальной природой искусства — аполлоническим и дионисическим началами. И объясняя дионисическое начало, с преобладанием которого связывает музыку, он прибегает к категориям: «художественный инстинкт», «художественный восторг», «аффект», «единобытие», «мощь природы», «музыкальное настроение» «состояние», «радость», «безумие» — если признать за аполлоническим началом рационализацию, то здесь все то, что предшествует рациональности (или выходит за ее пределы).

Лирик и музыкант у Ницше — два противоположных гения, движимые «музыкой» (мира, природы, времени...). Лирик («аполлонический гений») толкует эту музыку в образах, он, кстати говоря, и представляет ее в «образе воли».

Сама же «музыка в своей полнейшей неограниченности не *нуждается* в образе и понятии, но лишь *выносит* их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи» [1; 78]. Следуя заданной логике, попробуем предположить, что над музыкантом (дионисической музыки) не довлеет принуждение языка. И музыкальный «образ», получается, не столько отображает или изображает («от-ображает» или «изображает»), сколько выражает. М.Н. Щербинин, исследуя изобразительно-выразительные способности различных видов искусства, отмечает, что «...выражение как явление эстетической культуры... получило необходимое развитие сначала мало-помалу в скульптуре, потом несколько ярче в живописи, а затем гораздо сильнее средствами демонстрации характеров и страстей человеческих в театре. В музыке оно приобрело свое доминантное значение, окончательно приспособив изобразительные возможности музыкального искусства к своим целям, к своему назначению» [2; 204].

Теоретики искусства нередко с сомнением высказывались о зависимости ценности музыкального произведения от его изобразительных способностей. Безусловно, музыка способна изобразить некоторые грани человеческого опыта: трели соловья, гудки заводов и фабрик, цокот копыт и т.п.; музыкальное изображение также может иметь символическую основу: возвещать колокольным звоном о свадьбе, похоронах, рождественских гуляниях или прибытии гостя; широк диапазон музыкального изображения человеческих (и не только) эмоций — горя, радости, ярости, грусти. Это все наводит на мысль о том, что музыка является своеобразной формой коммуникации, и с помощью музыкального языка можно передать сообщение или внушить мысль. Воспринимая «на слух» музыкальное изображение, человек довоображает — умозрительно опять же — тот или иной видеоряд на основе уже личных слуховых ассоциативных связей, что еще больше сближает музыкальный образ с литературным.

Но умозрительная природа этих образов (литературного и музыкального) представляется нам различной. Изображение, имеющее природу пластических искусств, «переносит» воспринимающего в пространство, наполненное художественными образами; литературное изображение отличает становление образов и их последующее переживание, и это добавляет художественному миру координату времени. М.М. Бахтин, настаивая на неразрывности литературного времени и пространства (как мы уже указывали выше), предлагает категорию «хронотоп», указывая на их равнозначность и спаянность. Необходимо уточнить, что музыкальный образ близок в равной степени не всякому литературному, а прежде всего лирическому (поэтическому). А между образом поэтическим и прозаическим (в литературоведении чаще встречается как лирическим и эпическим) ощутимое различие в восприятии, касающееся как раз их изобразительно-выразительной природы. Лирический образ часто может быть представлен схематично, какой-нибудь одной частью тела, деталью одежды и т.п. — то есть его целостное «изображение» не обязательно «предзадано», но почти всегда есть «панорама» переживаний, привязанных к событию или образу. И образ, полученный в результате восприятия лирического произведения, погружает читателя во «время-пространство» описанного переживания-впечатления, вызывая скорее эмоциональные ассоциации, чем мысленные.

Но «утрата» изобразительности «компенсируется» за счет усиления «выразительной» природы лирического образа, а это, в свою очередь, приводит к более «глубокому» временному переживанию (погружению в глубины собственных страстей и эмоций). Музыкальное переживание еще больше ориентировано на (вос-) создание художественного времени. Восприятие музыкального произведения не определяется конкретным предметным или событийным рядом. Мелодия может вызывать у всех воспоминания о детстве, но у каждого это будут свои воспоминания, свои события и переживания. Но сам дух детства (эпохи, культуры) и будет определяющим для восприятия целостности произведения и целостности переживания. И если целостность понимать как признак художественной образности, то и получается, что основой музыкального образа оказывается именно художественное время. И категория «образ» определяема здесь как «рисунок», путь наведения рецепиента на определенные состояния, воспоминания, фантазии, или, говоря иначе, образ «мысли» как способ ее становления и развития (причем «мысль» здесь не понимается логически — как выраженная в одной из логических форм, мы полагаем, что мысль может быть представлена и чувственным образом).

Чтобы разобраться в характере интересующего нас вокального образа, необходимо определиться с пониманием «материальной природы» собственно искусства пения, чье положение оказывается пограничным. С одной стороны, пение связано со словами (первые чтецы стихов были и певцами одновременно — древнегреческий рапсод, древнерусский сказитель). Это сближает вокального исполнителя с лириком — что обусловлено «генетически»: песни, оперные партии пишет именно поэт-лирик. Это лирическим образом определяется характер переживаний слушателя, а также исторический повод для них.

Но с другой стороны, пение сегодня определяется как воспроизведение *музыки* голосом. Взаимодействие музыки и слова по-разному оценивалось в процессе развития эстетики. Еще в эстетической мысли XVII-XVIII вв. преобладал подход, в котором музыка выступала лишь аккомпанементом, усиливавшим содержание, заданное словесным произведением. Гегель, выделив у музыки ее собственное музыкальное содержание, «чистую музыку», заложил основу для подхода противоположного, в котором «музыкальное содержание» выходит на первый план.

Таким образом, образ вокальный обладает всеми изобразительно-выразительными возможностями музыкального. Он обращен ко всему стихийному и эмоциональному в человеке, его орудие — переживание, а подражание действительности. Он также погружает своего слушателя в особое состояние «становление», заставляя его пережить ранее для него непостижимое. Приведем характеристику музыкального переживания, данную М.Н. Щербининым: «Переживание музыки становится ... важным способом психического переноса ранее отчужденного материала во внутренний мир личности, когда, казалось бы, совершенно чужое переживается, а затем ощущается как свое, социальное — как личное, далекое — как близкое, прошлое — как настоящее, а настоящее — как будущее» [2; 209].

Переживание, описанное выше, относилось к «чистой» инструментальной музыке. Но таким же «инструментом» для певца является голос. Именно голосом исполнитель заставляет трепетать, умиляться, страшиться, радоваться — переживать все грани стихии самой жизни. Обратимся для подтверждения

своих слов к воспоминаниям о великих певцах: о Карузо: «Личная драма героя раскрывается до конца, в голосе звучат гнев и негодование, пылкая страсть и оскорбленная гордость. Театр тонет в море звуков, они проникают в сердце, душу, переполняют их до краев... Зрители затаили дыхание, глаза устремлены на артиста. Весь темперамент певца вылился в мгновенном фейерверке звуков. Публика ошеломлена, она дрожит и трепещет. А артист завершает драму, он живет страстью своего героя и заставляет зрителей переживать ее. Всепоглощающий финал. Публика сбросила маску холодности, зрители вскакивали со своих мест, партер и ложи слушали стоя ... А негодующий голос Карузо заполнял пространство. Последние ноты содрогали душу, они были подобны рычанию раненого льва. После напряженной муки — взрыв радости...» [3]; о Шаляпине: «Шаляпин в Грозном был изумителен. Как бы вполне обрел себя в образе сурового русского царя, как бы приял в себя его беспокойную душу. Шаляпина не было на сцене, был оживший Грозный. В публике говорили: — Жуткий образ...», «Дирижировал Коутс, Шаляпин пел Грозного, Галицкого, Бориса. Все — в совершенстве. Театр, как говорят, ломился от публики. И в каждом облике Шаляпин представал по-новому. И всякое новое воплощение его было столь убедительно, что вы не могли представить себе другой образ. Это были именно те люди, те характеры, какими показывал их Шаляпин» [4]

И уже в этих воспоминаниях можно обнаружить интересный момент — поскольку исполнитель является — в опере, филармонии — «субъектом искусства», а он оказывается во время концерта не только в центре «аудиовнимания», но и представляет своего героя голосом, телом, лицом, глазами — образ вокальный синтезирует в себе не только музыкальный и лирический, но и театральный. Это и отличает певца от исполнителя-инструменталиста: они должны быть актерами, совмещающими непрерывное самотворение аппарата, самотворение музыканта, озвучивающего голосом слово и музыку и самотворение себя, как другого человека — персонажа драматического действия, того, что К.С. Станиславский называл «человеко-роль».

Использование категории «субъекта искусства» обращает к структуре художественного образа. В отечественной эстетике, опирающейся на марксистскую традицию, образ понимается как результат художественного отражения действительности. Это понимание предполагает выделение трехчленной модели образа: «субъект-образ-объект». И в этой модели образ дистанцирован и от художника-творца и от реципиента (зрителя, читателя). В вокальном же исполнении, как и в театре, исполнитель и образ сливаются. Это в нем мы видим Годунова, Германа из «Пиковой дамы», или Тристана, томимого любовью к Изольде... Вокальный исполнитель не просто играет роль, он входит в нее, переживает драму своего героя и «обрушивает» ее на слушателя.

Сложность актерского существования вокалиста, по сравнению с драматическим актером, в том, что у вокалиста есть необходимость постоянно вслушиваться в процессы, происходящие в организме во время пения на высоком уровне энергозатрат и большой оперной звучности. Сам вид деятельности — публичные выступления требуют экстравертности, а режим самонаблюдения и самоанализа, без которого ничего не достичь, требует интравертности. Если драматический актер может отдаться целостности существования в предлагаемых обстоятельствах, и чем глубже «войдет в роль» — тем лучше, то оперный

певец, наряду с переживаниями драматического актера, должен постоянно контролировать процесс голосообразования и свое нахождение в «зоне» эстетики академической традиции. А если учесть, что градус эмоций в большинстве оперных партий (кроме комических), прямо скажем, шекспировский, то сложность совмещения очевидна.

И получается, что исполнительскому искусству чуждо театральное лицедейство или карнавальная маскарад. Вокалист не играет роль другого, он ищет его в себе и «выпускает» наружу. «Материал», из которого творит вокальный исполнитель, или инструмент, с помощью которого он это делает, тоже не являются «внешними»: его голос — это он сам, а его «гений» — во владении «собой». Ему не нужно осваивать (а то и присваивать) для творения нечто изначально внешнее, ему нужно осознать и освоить часть самого себя. А потому вокальный образ — всегда результат глубокого самопознания. К примеру, в воспоминаниях о Шаляпине, указанных выше, встречаются фразы: «обрел себя в образе...», «приял на себя... душу...». Здесь и обнаруживается разница между «сыграть» роль и «спеть» ее: представление имеет изобразительную основу, а потому есть, по сути, копирование, подражание (мимесис), вокальное же исполнение, чаще всего, не копирует звучание — Ивана Грозного, Тристана и т.п. — это звуковое, а именно голосовое выражение не столько тех событий или явлений, нашедших свое воплощение в слове («песне»), сколько переживаний, им сопутствующих. Голос здесь выступает скорее не как особый «художественный язык», голос — путь, способ (образ) выражения. Вокалист, как музыкант, обращается «напрямую» к эмоциям и чувствам; как исполнитель песни (словесного произведения) — привязывает эти эмоции к нужному событию, историческому или фантастическому факту, персонажу, личности и т.п.

И как в актерском искусстве вообще, в процессе творения у вокалиста нет возможности взглянуть на себя со стороны и тут же исправить «ошибки» (как это возможно при написании картины, романа и т.п.), а потому он вынужден «делать двойную работу»: исполнять и контролировать процесс исполнения.

Возвращаясь к классической трехчленной модели, попробуем сравнить отношения образа и субъекта в литературе, актерской игре и музыкальном исполнении. Писатель создает образ, пусть и в опоре на свой жизненный опыт, все же отличающимся от себя. Пусть Флобер и видел в Эмме Бовари себя, точно так же себя в ней увидели впоследствии и тысячи читающих женщин, и в то же время и Флобер и эти тысячи читательниц понимали, что Эмма Бовари есть нечто иное по отношению к ним. Актеру уже было сложнее дистанцироваться (неслучайно многие актеры кино страдают от того, что их привыкают видеть в одном амплуа), поскольку их «строительным материалом» является собственно тело, лицо, мимика, голос и т.п. И тем не менее, роль и актер — явления различные. В вокальном же исполнении перед публикой прежде всего исполнитель (который и не должен об этом забывать, не должен «заигрывать»). Он продолжает оставаться самим собой в любом воплощении. Вот и получается, что в таком образе мышления результат и процесс неотделимы. Потому мы и обратились к категории «человеко-роль».

Таким образом, говоря о вокальном образе, необходимо подчеркнуть его «пограничную» природу:

Являясь разновидностью образа музыкального, он нацелен на выражение, а не изображение, а потому имеет дело с переживаниями, эмоциями, чувствами. Музыкальная природа также обуславливает его временную основу — ставит акцент на организации «художественного» времени, а не пространства.

Текст «песни» — произведение лирического жанра, а потому, как правило, тоже обращен к чувствам и эмоциям, и нацелен уточнить их, задать «персонажную или событийную траекторию» переживаниям, внести большую ясность и определенность уже тем, что «называет» их.

Но поющий обращает к себе не только слух, но и взор — за эмоциями, выраженными в его позе, осанке, пристально следит зал, и это приближает творчество вокалиста к актерскому мастерству. И здесь классическая трехчленная модель образа обретает «двучленный» вид: между вокалистом и слушателем нет ничего опосредующего, вокалист и образ — одно целое в момент исполнения. Подобно тому, как актер играет «собой» роль, вокалист выражает присущие ей смыслы «собой», своим голосом прежде всего. Но в вокальном исполнении игровое начало максимально «осерьезнено», и маскарадно-карнавальная основа приобретает декоративное значение. Зритель ищет в лице, мимике, слезах исполнителя подтверждение не тому, что он — Иван Грозный или Тристан, а тому, что он горюет, страдает, тоскует — испытывает «заявленные» переживания. И маски, грим, декорации, костюмы, подобно словам, только усиливают и уточняют их; погружая слушателя (-зрителя) в особое художественное время, задавая при этом (наряду с воспроизводимым текстом) и некоторые художественно-пространственные ориентиры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. Соч. в 2 тт. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 47-157.

2. Щербинин М. Н. Искусство и философия в генезисе смыслообразования (Опыт эстетической антропологии). Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2005. 312 с.

3. Воспоминания о Карузо и Тосканини URL: <http://www.liveinternet.ru/community/1726655/post55418177>.

4. Коровин К. Воспоминания о Федоре Шаляпине URL: <http://kgorovin.ru/shalyapin6.php>.