

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

## PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10011

М. Я. КУКЛИНСКАЯ

*Колледж музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневецкой, г. Москва*

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКОЗНАНИЯ

В 30-е годы XX века немецкое театроведение в лице Макса Германа, а в 70-е – Дитриха Штайнбека, Арно Пауля и других выдвинуло идею о спектакле как основном предмете театроведческой науки. Теоретики направили свои изыскания по двум основным направлениям: одно из них стало поводом для бурного развития театральной семиотики (театр как текст с системой знаков-кодов), другое, противоположное, для обоснования так называемой «эстетики перформативности» (спектакль как независимая от каких-либо текстов система взаимоотношений актёра и зрителя). Российское театроведение не осталось в стороне. В работе «Структура действия и современный спектакль» Ю. Барбой называется спектакль феноменом, «который в художественном отношении полноправно представляет театральное искусство, более того ... единственно полноправно» [2, с. 17].

Попытки с помощью семиотики привести к некоему общему знаменателю театральный и музыкальный коды на практике разбиваются о сложность дешифровки звуков в смыслы и, тем более, в смыслы театральные, обусловленные законами сцены и спектакля. Поэтому требования к постановщикам опер в современном музыкальном театре «ставить так, как написал композитор», не совсем корректны. Пока мы не научимся читать заложенные театральные коды в досценическом варианте музыкального текста с позиции музыкальной науки, мы будем продолжать выдавать за них свою личную или исторически сложившуюся интерпретацию (что отнюдь не обуславливает непогрешимость последней).

Есть мнение, что музыкальный спектакль не является «единственно полноправным представителем» оперного искусства, а взаимоотношения между оперным текстом и его воплощением не относятся к области музыковедения. Однако оперного текста вне сцены не существует, а му-

зыкальная партитура – пусть и главная, но всё же только часть данного текста. Композиторы, в подавляющем большинстве, пишут оперу как произведение для сцены и априори закладывают в текст некий театральный код. О наличии такого кода ещё в 1963 году писала М. Д. Сабина, введя в научный обиход термин «композиторская режиссура» [7, с. 302–322].

В условиях бурного развития музыкального театра разрыв между наукой об опере и оперно-постановочной практикой увеличивается. На наш взгляд, путь их сближения лежит через осознание музыкального спектакля как научного предмета музыкознания, ибо, сколько бы составляющих не входило в понятие «опера», «государственным языком» в этом «синтетическом художественном тексте» [6, с. 107] всегда является музыка.

Поиск этих путей начался ещё в XIX веке, когда реформатором музыкального театра Рихардом Вагнером была высказана революционная идея об актёрском исполнительстве как части музыкального текста [3, с. 553–554]. Создателя музыкальной драмы в некоторой степени можно считать одним из основоположников «эстетики перформативности»: его представления о спектакле и об актёре как главных «носителях» художественных смыслов, воздействующих на публику, вполне вписываются в современную теорию театра. В работах Вагнера мы читаем: «создателями художественного эффекта являются только исполнители, тогда как автор пьесы имеет отношение к самому искусству лишь в той мере, в какой он при написании своего сочинения продумал и рассчитал воздействие игры артиста на публику» [3, с. 568]. В письмах к Ф. Листу, разъясняя свой замысел относительно постановки «Лоэнгрин», Вагнер пишет: «Если говорить о музыке по существу, честно, без эгоизма, то мы обязаны признать, что, взятая в большом масштабе, она является только средством к цели. Эта цель для

всякой осмысленной оперы – драма, и драма эта всецело находится в руках сценических лицедеев» [4, с. 29]. Огромная часть оперного наследия «поствагнеровской» эпохи («Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Воццек» А. Берга и многие другие) – это, по сути, *драматические пьесы, сыгранные певцами-актёрами* средствами музыкальной декламации и оркестра.

Научные исследования последних десятилетий – диссертации А. Сокольской [8], С. Лысенко [6] и др., – убедительно доказывают синтетический характер оперного жанра. Однако главная проблема заключается в отсутствии методологической основы для изучения *театральных кодов оперного текста*. Необходимо обнаружить средства выразительности, в равной степени органичные и для музыки, и для театра, разработать методы для их исследования и соответствующую терминологию. Одним из таких «объединяющих» явлений, может служить феномен «действия», имеющий место в обоих видах искусства.

В музыкальном искусстве о действии одним из первых пишет Б. Асафьев в работе «Музыкальная форма как процесс». Воспринимая музыкальное произведение как один из видов превращения энергии от композитора к слушателю, от творческого акта к восприятию и переживанию, Б. Асафьев указывает на свойства этой энергии, а именно, её способность реализовываться в движении, и, одновременно, организовывать это движение, то есть *действовать* (курсив мой – М. К.). Следовательно, действие в музыке – это некий процесс, который обеспечивает передачу творческой энергии от автора к зрителю [1, с. 29–36].

К. С. Станиславский посвятил феномену действия основные теоретические труды, где обосновал два основных метода создания спектакля: метод *действенного анализа* и метод *физических действий* (курсив мой – М. К.). Метод действенного анализа описан в широко известной книге М. О. Кнебель «О действенном анализе пьесы и роли» [5, с. 3–10]. Схематично этот метод можно представить следующим образом: основу драмы составляет конфликт между двумя (или несколькими) персонажами (обстоятельствами, либо персонажем и обстоятельством); прямое «столкновение интересов», при котором изменяются взаимоотношения персонажей, образует событие; события, в свою очередь, выстраиваются в «событийный ряд», состоящий из исходного события (оно должно произойти до начала драмы), основного (завязка драмы), центрального (решительный перелом в ходе драмы), главного (часто совпадающее с финальным) и собственно финального. Процесс движения от одного события к другому и есть действие. В результате

действия возникает та или иная эмоция. Иными словами, здесь, как и в музыке, умение «действовать» означает передачу энергии через актёра к зрителю.

Данный метод *действенного анализа* представляется наиболее перспективным для музыкального искусства. Момент события легко определяется традиционными музыкальными приёмами: контрастным столкновением тем, сменой лада и тональности, игрой тембров и т. д. Анализ *действия* расширяет эти рамки, помогая рассмотреть особенности оперной драматургии в целом.

Попробуем применить данный метод анализа в исследовании оперы Дж. Верди «Аида», либретто которой, изобилует алогизмом. Так, в первом сольном номере Радамес в качестве доказательства любви к Аиде обещает завоевать её народ в удачном военном походе. В дуэте III действия в ответ на упрёки Аиды он сообщает, что намечается второй поход на эфиопов, в котором он снова победит и в награду попросит у фараона саму Аиду. Что же ему мешало озвучить эту просьбу после первой победы? Как он допустил столь двусмысленные отношения с Амнерис? Боялся, что дочь фараона отомстит Аиде? Но «храбрый герой» должен был быть готовым либо с самого начала защищать свою любовь, либо отказаться от неё – ведь ничто не могло помешать Амнерис отомстить. Или Радамес опасался, что египетская принцесса разрушит его будущее? Тогда речь идёт уже о моральных качествах героя. Радамес не первый и, вероятно, не последний, кто выдаёт государственную тайну во время любовного свидания. Но, в отличие от Самсона, который и у Генделя, и у Сен-Санса полон раскаяния и тяжело переживает свою вину, Радамес отнюдь не склонен считать себя предателем. «Уста мои виновны, но делом я не грешен», – заявляет он Амнерис в IV действии. Но в том-то и дело, что он виновен!

В порыве ревности, несколько раз на протяжении оперы дочь фараона говорит о желании отомстить, но ни разу в своих действиях не опускается до мести. Единственное, в чём можно упрекнуть египетскую принцессу – это ловушка, в которую она заманила Аиду, чтобы получить подтверждение её любви к Радамесу. Но эта ловушка выглядит вполне невинно по сравнению с изощрённым коварством Аиды, которая склоняет к предательству Радамеса. Амнерис лишь провоцирует соперницу, Аида же увлекает в западню человека, который испытывает к ней самые пылкие чувства и глубоко доверяет. Любит ли девушка Радамеса, настаивая на его бегстве в Эфиопию, где она, как эфиопская принцесса, конечно, будет счастлива? То, что на родной

земле Радамеса станут считать презренным предателем, Аиду, по-видимому, не волнует. Её самолюбивый характер проявляется уже в дуэте с Амонасро. Поначалу ужаснувшись тому, что ей предстоит сделать, Аида вовсе не безропотно подчиняется воле отца, а решительно заявляет: «их рабю больше не буду». Однако желание в конечном итоге разделить трагическую судьбу Радамеса, раскрывает подлинные чувства Аиды и говорит о силе её характера.

Необъяснимы и поступки Амонасро. В III действии он внезапно выходит из укрытия во время сцены Аиды и Радамеса. Вместо того чтобы, подслушав нужные сведения, тихо отвести свой отряд в ущелье и перебить египетское войско, Амонасро собственными руками «вышибает краеугольный камень» столь хитро задуманной интриги. Согласно либретто этот коварный и расчётливый человек не понимает, что растерявшийся Радамес, может, и не сразу, но всё-таки позовёт стражу (которая находится неподалёку, ибо место для свидания выбрано неудачно: рядом храм, куда часто приходят Рамфис и Амнерис). В результате Амонасро с Аидой приходится заново – и, на сей раз, безуспешно – уговаривать Радамеса, теряя драгоценное время и обеспечивая трагический финал оперы.

Нелогичность развития сюжета поднимает вопрос о соответствии музыкального материала характерам героев. Анализ литературной основы доказывает, что Аида отнюдь не «беспомощная жертва», какой рисует её оперный лейтмотив. Превосходным лирическим тематизмом отличаются мелодии, характеризующие малодушного Радамеса.

Возможно, жанр «большой оперы», в котором написана «Аида», не предполагает психологических тонкостей. Можно традиционно обвинить во всех недепестях А. Гисланцони, хотя почти треть либретто написано самим Дж. Верди [3, с. 268–290] и Гисланцони виновен, разве что, в слишком слабом сопротивлении перед натиском темперамента и славы маэстро. Всё вышеизложенное могло бы послужить объяснением алогичности «Аиды», если бы ко времени её создания уже не была написана другая «большая опера» – гениальный «Дон Карлос», а ещё ранее – безупречные в соотношении драмы и музыки «Травиата» и «Риголетто». Не следует забывать, что после «Аиды» Верди создал свой главный драматургический шедевр в области музыкального театра – «Отелло».

Конечно, литературная основа во всех этих сочинениях была куда солиднее. Шекспира, Шиллера, Гюго и даже Дюма-сына невозможно поставить в один ряд с Мариоттом. Определить,

почему Верди возвращается в «Аиде» к оперным штампам 1840-х гг., можно с помощью метода действенного анализа.

Определим «исходное событие». Верди излагает его в *Preludio*: человеческое чувство пытается пробиться сквозь мощные преграды социума. Тема эта является центральной в творчестве Верди («Трубадур», «Травиата», «Сила судьбы», «Дон Карлос» и др.). Столкновение лейтмотива Аиды (который, правильнее было бы назвать «темой Аиды в представлении Радамеса») и лейтмотива жрецов (в данном контексте «темы власти социума»), как «исходное событие», объясняет многие противоречия либретто. Ибо, как бы ни был нерешителен Радамес и благородна несчастная Амнерис, они априори принадлежат разным социальным слоям. В глазах Радамеса Амнерис прежде всего олицетворяет тот самый «социум», с которым он не в состоянии справиться.

Масштабы статьи не позволяют проанализировать все особенности оперы, поэтому мы сосредоточим наше внимание только на образе Радамеса. Если непоследовательность поступков главного влечёт много вопросов, то его музыкальная характеристика вносит ещё большую путаницу. Образ Радамеса представлен либо в лирическом (I действие), либо в героическом ключе (IV действие). Легко согласиться с тем, что светлая лирика Романса I действия и маршевый ритм восходящих секст в Дуэте IV акта, скорее, исключают, чем дополняют друг друга. Довольно сложно объединить только средствами музыки в органичное целое состояние страха перед Амнерис (I действие), бурную восторженность Дуэта из III акта, растерянность и смятение из финальной сцены того же действия. Способ соединения заложен в «театральном коде».

Необходимо отметить, что Верди в 1870-е годы уже не писал оперные типажи «героического» или «лирического» тенора. Он создавал образы живых людей, которые сомневаются, любят, страдают, совершают глупости и расплачиваются за них. Интересно, что в письмах к А. Гисланцони композитор особенно настаивает на внимании к эпизоду, в котором Радамес узнаёт о подлинной роли отца Аиды (по терминологии действенного анализа – это «главное событие» в развитии образа главного героя). Ради «психологического эффекта» Верди пожертвовал логикой действия и вывел на сцену Амонасро.

Композитор использует автоцитирование, почти в точности повторяя фразы самого экзальтированного из своих персонажей – Дона Карлоса (Примеры 1 и 2).

Казалось бы, неожиданная и порождающая множество вопросов ассоциация: неприкаянный, бездействующий инфант – и воин-победитель. Тем не менее, оба любимы двумя женщинами одновременно, оба даже не пытаются преодолеть не только глобальные препятствия на пути собственных чувств, но и разрешить «любовный треугольник»; их обоим, увы, неудачно, но самоотверженно стараются спасти именно те женщины, которых они не любят (Эболи и Амнерис).

Смятение чувств Радамеса обусловлено его страстной любовью – весь событийный ряд его или иначе выстраивается «под знаком» Аиды: основное событие (избрание полководцем) он воспринимает, как возможность положить славу к её ногам, центральное (триумф) как попытку избавления возлюбленной от рабства, главное (собственное предательство) как единственную возможность быть вместе с Аидой, финальное (молчание на суде) как искупительную жертву, дающую его любимой возможность жить. Весь разнонаправленный музыкальный материал без

труда «встраивается» в этот пылкий, порывистый, но реальный образ. Развитие этого образа происходит по законам логики, определяемой с помощью метода действенного анализа.

Таким образом, метод действенного анализа служит для изучения *связей* между музыкальными и сценическими характеристиками персонажей, обогащая представление о драматургии оперы в целом. Ещё раз подчеркнём: опера – это не только музыкальная партитура, это сложный синтетический текст, в котором театральная составляющая органически вплетена в собственно музыкальный ряд и вносит не менее значимый вклад в произведение в целом. Исследование оперы без учёта всех составляющих её компонентов и связей между ними не может дать исчерпывающего представления о жанре. Метод действенного анализа – один из возможных способов изучения данных связей в музыкальном спектакле, который является «единственной эстетически адекватной формой воплощения произведения, предназначенного для театра, будь то опера или драма» [7, с. 55].

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Барбой Ю.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМИК, 1988. 201 с.
3. *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
4. *Вагнер Р.* Моя жизнь. Мемуары. Письма: в 4-х т. СПб: Грядущий день, 1911. т. 4. 553 с.
5. *Кнебель М.* О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2014. 218 с.

6. *Лысенко С.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис. ... д-ра иск. Новосибирск, 2014. 465 с.

7. *Сабинина М.* Взаимодействие музыкально-го и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 327 с.

8. *Сokol'skaia A.* Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. иск. Казань, 2004. 163 с.

### REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Muzykal'naiia forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. *Barboi Iu.* Struktura deistviia i sovremennyi spektakl' [Structure of Actions and Contemporary Performance]. Leningrad: Leningrad Institute of Theater, Music and Cinematography Press, 1988. 201 p.
3. *Vagner R.* Izbrannye raboty. [Selected works] Moscow: Iskusstvo Press, 1978. 695 p.
4. *Vagner R.* Moia zhizn'. Memuary. Pis'ma. [My Life. A Memoir. Letters]: in 4 Vol. Saint-Petersburg: Griadushchii Den' Press, 1911. Vol. 4. 553 p.
5. *Knebel' M.* O dejstvennom analize p'esy i roli [About Action Analysis Method of a Play and

- a Role]. Moscow: Russian Institute Of Theatre Arts Press, 2014. 218 p.

6. *Lysenko S.* Sinteticheskii khudozhestvennyi tekst kak fenomen interpretatsii v muzykal'nom teatre [Synthetic Literary Text as a Phenomenon of Interpretation in Music Theater]: PhD Thesis. Novosibirsk. 2014. 465 p.

7. *Sabinina M.* Vzaimodeistvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Interaction of Music and Drama Theatre in the Twentieth Century]. Moscow: Kompozitor Press, 2003. 327 p.

8. *Sokol'skaia A.* Opernyi tekst kak fenomen interpretatsii. [Opera Text as a Phenomenon of Interpretation]: PhD Thesis. Kazan'. 2004. 163 p.

Пример 1. Дж. Верди «Дон Карлос» 3 д.



Пример 2. Дж. Верди «Аида» 3 д.



## МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКОЗНАНИЯ

В статье поднимается важная тема взаимоотношений музыкального и театрального рядов в оперной музыке. Рассматривая музыкальный спектакль как неотъемлемую часть оперного текста, автор размышляет о необходимости создания универсального метода, позволяющего изучать спектакль с позиции музыкознания. В статье исследуются возможные «точки пересечения» музыки и театра. Определяя «действие» как феномен, функционирующий одновременно в музыкальном и театральном искусстве, автор предлагает использовать для изучения оперных партитур метод действенного анализа, созданный в прошлом столетии К. С. Станиславским. Целью статьи является апробирование данного метода в музыкальной науке. На примере оперы Дж. Верди «Аида» выявляются

некоторые особенности драматургии, обусловленные взаимодействием музыкального, литературного и театрального рядов. Автор приходит к выводу о больших возможностях метода действенного анализа в практике исследования музыкально-сценических текстов. Данный метод позволяет изучать связи между музыкальной и театральной сторонами оперного жанра, используя понятие «действия» в качестве основы оперной драматургии. Применение метода действенного анализа даёт возможность более глубоко и точно исследовать способы организации и развития музыкально-сценического конфликта, заложенные в композиторском замысле и реализованные в музыкальном спектакле.

*Ключевые слова:* опера, драматургия, метод действенного анализа, Дж. Верди, «Аида».

—————  
**MUSICAL PERFORMANCE  
AS THE SUBJECT OF MUSICOLOGY**  
—————

The article deals with the important problem of interaction between music and theatre lines in opera music. Considering musical performance as an integral part of the opera text, the author reflects on the need to create a generic method that allows to study the performance from the position of musicology. The article examines the possible 'points of intersection' between music and theatre. Defining 'action' as a phenomenon operating simultaneously in musical and theatrical art, the author proposes to use the method of 'active analysis', created in the last century by S. Stanislavsky, while studying opera scores. The purpose of this article is to test this method in musical science. For example Verdi's "Aida" identifies some fea-

tures of the drama, due to the interaction of music, literary and theatre lines. The author comes to the conclusion about the great possibilities of the active analysis method in the practice of studying musical and stage texts. This method allows us to study the connections between the musical and theatrical aspects of opera genre, using the concept of 'activ' as the basis of opera dramaturgy. The application of the active analysis method makes it possible to explore the ways of organizing and developing musical and stage conflict more deeply and accurately in the composer's plan and the musical performance.

*Keywords:* opera, dramaturgy, active analysis method, Verdi, "Aida".

**Куклинская Марина Яковлевна**

преподаватель, кандидат искусствоведения

Колледж музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневской

*Россия, 111672, Москва*

*e-mail: mkno1@mail.ru*

**Kuklinskaya Marina Ya.**

teacher, PhD in Art Criticism

G. Vishnevskaya College of Music and Dramatic Art

*Russia, 111672, Moscow*

*e-mail: mkno1@mail.ru*

