

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-11005>

М. Я. КУКЛИНСКАЯ

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

«ОТЕЛЛО» ДЖ. ВЕРДИ. ОПЫТ «ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА»

В последние десятилетия проблема иерархического соподчинения в опере музыки и драмы, равно как и музыки и её сценического воплощения, в определённой степени потеряла свою актуальность. Заявление Б. Асафьева, сделанное ещё в 1926 году, – «недавняя формула: “Опера – прежде всего произведение музыкальное”, со всеми вытекающими отсюда последствиями отжила свой век, и на смену ей пришло иное воззрение: нет оперы вне театра и его требований, ибо театр самостоятельное и властное искусство» [1, с. 33], – находит подтверждение в большом количестве современных исследований¹. В процессе анализа оперного текста, на равных правах с музыкой, совершенно справедливо вводятся театральные и сценографические ряды. В своей докторской диссертации «Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре» С. Ю. Лысенко приходит к выводу, что в «в случае СХТ следует говорить не столько о синтезе различных видов искусства, сколько составляющих его текстов с различными системами кодирования информации: музыкальный ряд использует звуковой код, сценографический ряд – предметно-образительный, хореографический, сценический – двигательно-пластический и т. д.» [4, с. 144]. При этом автор выдвигает идею некоего невербального концепта, обеспечивающего родство языковых элементов различных рядов.

Но где же искать этот концепт? Логичнее всего предположить, что он должен находиться в музыкальном ряду, поскольку, при всём многообразии выразительных средств, музыка в опере играет главенствующую роль. Однако очень быстро выясняется, что ни один из музыкальных терминов не может претендовать на универсальность. С точки зрения семиоти-

ки, «коды» музыкального ряда не позволяют в полной мере «дешифровать» исполнительские «коды» сценической версии оперного текста. Мы предлагаем в поисках «универсального концепта» обратиться к науке, которая, наряду с музыковедением, наиболее тесно связана с оперой, а именно театроведению. Наша цель – целенаправленный поиск метода анализа оперного текста, объединяющего музыкальную и театральную науку и практику.

Сложность анализа оперного текста заключается еще и в том, что система взаимодействия театрального и музыкального рядов в нем чрезвычайно подвижна и по-разному функционирует на определённых этапах. Эти этапы можно определить как «досценический» и «сценический». На первом этапе главными являются взаимоотношения автора (композитора, либреттиста) и художественного текста, на втором – художественного текста, исполнителя и зрителя. Вопросам взаимодействия обоих этапов посвящено новаторское по содержанию исследование М. Сабининой, в котором музыковед предлагает очень удачный и ёмкий термин «композиторская режиссура»: «Если музыка есть особый вид художественного языка и все её элементы в той или иной мере семантически, режиссирующие посылки – в широком смысле слова – заключены во всех элементах ткани оперного произведения. В более узком смысле таковы темы, ритмоинтонации, обороты вокальных партий и черты оркестровой фактуры, несущие в себе некие конкретные сценические импульсы» [5, с. 302].

Подлинно революционным в исследовании М. Сабининой является то, что впервые на научно-теоретическом уровне был поставлен вопрос о музыкальном спектакле как «единственной форме донесения всей художественной

информации» [5, с. 55]. Однако, заимствованный у К. Станиславского термин «темпо-ритм» спектакля, предлагаемый М. Сабининой в качестве универсального концепта, на наш взгляд, может иметь место в системе взаимоотношений разных рядов оперного текста, но не является первостепенным [5, с. 179]. К сожалению, из-за безвременной кончины Марины Дмитриевны, разработка научной теории музыкального спектакля так и осталась в начальной стадии. Между тем, эта проблема в наше время приобретает особую актуальность, ввиду бурного развития оперного театра.

В статье «Музыкальный спектакль как предмет музыкознания» мы уже писали о возможности использования в исследовании оперного текста научно-практического «метода действенного анализа», созданного К. С. Станиславским². В данной работе мы продолжим развивать эту идею. Наша задача – изучить возможности данного метода на материале, в котором различные ряды текста (музыкальный, литературный и театральные) находятся в конфликтном соотношении.

Под определением «действие» мы имеем в виду не фабулу, пластику или часть некоего произведения. «Действие» воспринимается нами в том значении, в котором оно заявлено в системе Станиславского и продолжает существовать в современной теории и практике театра³, то есть как процесс перехода от одного «события» (исходного, основного, центрального, главного и финального) к другому, что, собственно и организует сценическую драматургию. Ю. М. Барбой понимает действие не только как «способ, с помощью которого постоянно изменяется соотношение действующих сил», но и как «сами перемены, как совокупность и систему перемен. Действовать – значит для действующего лица менять себя, партнёра, ситуацию, жизнь» [2, с. 147].

В функциональных возможностях действия и связанного с ним метода нас интересует определённый аспект, а именно: *способность действия к объединению музыкально-театрального процесса*. Попробуем выявить эту способность на примере оперы Дж. Верди «Отелло». Масштабы статьи не позволяют провести действенный анализ всего материала, поэтому мы избрали ряд фрагментов, позволяющих продемонстрировать наиболее интересные и существенные возможности метода.

В качестве примера проанализируем первую сцену Отелло и Яго из 2-го действия. Этот фрагмент интересен тем, что он наглядно иллюстрирует процессы, происходящие при несовпадении рядов «с разными системами ко-

дирования информации»: драмой, либретто и музыкой.

Итак, спев «Credo», Яго поджидает Отелло, чтобы начать приводить в действие свой коварный план. Возникает речитативный диалог, в котором динамика вокальных партий не превышает *piano*, а оркестр играет строго на *pianissimo*. Яго, как бы в смущении, вместо ответа на вопрос Отелло «*Che ascondi nel tuo core?*» («Что ты скрываешь в своем сердце?»), повторяет его фразу. «Музыкальная» реакция Отелло на столь невинную уловку изумляет. Верди заставляет героя, который до этого был абсолютно безмятежен, продолжить диалог, практически, на крике. Внезапное *fortissimo* и высокая тесситура, вплоть до верхнего *си*, не дают певцу возможности исполнить эти фразы иначе. Картину дополняют смена темпа на *Allegro molto* и мелодическая линия, скатывающаяся вниз по хроматизмам на фоне напряжённого триольного ритма в оркестре. Отелло в опере ещё ни разу не был в таком гневном состоянии – даже в сцене 1-го действия, когда ему пришлось останавливать ссору Кассио и Монтано. Казус в том, что столь внезапная вспышка ярости у главного героя не имеет пока никаких оснований. Для неё ещё нет повода ни в либретто А. Бойто, ни, тем более, в трагедии В. Шекспира. Чтобы так отреагировать, Отелло должен был подозревать Дездемону и Кассио уже давно – только в этом случае любой намёк на измену мог вызвать подобный взрыв эмоций. Но никакой компрометирующей информации ещё не поступало, имя Кассио только упоминается, не более того. Интересно, что у Шекспира здесь довольно длинная, великолепная по психологическому мастерству сцена, в которой Яго приходится основательно потрудиться, чтобы зародить хотя бы тень сомнения в душе Отелло. Сознательно или нет, композитор идёт вразрез с сюжетной логикой и начинает рассказывать несколько иную историю, как бы «не совсем шекспировского» Отелло. Причём делает это очень настойчиво: в тексте ещё звучат фразы, отвергающие подозрения («*No! il vano sospettar nulla...*»), а в оркестре уже тревожат слух пассажи, распадающиеся на короткие хроматические мотивы, и остановки на диссонантных септаккордах, не получающих разрешения (Пример 1). С одной стороны, такое несовпадение рядов значительно повышает накал страстей: Отелло пытается отогнать от себя ревнивые мысли (текст либретто), но в его душу уже проникают неуверенность и смятение (музыкальный текст). С другой – слишком явное несовпадение событий в музыке и драме по времени всё же нарушает общую логику

действия. Конечно, сценическое время в опере, по сравнению с драмой, всегда сжимается. Однако поспешность, с которой оперный Отелло верит в возможность измены Дездемоны, кажется недостаточно оправданной. Это, по-видимому, смущало и автора либретто. Недаром Бойто вводит в либретто некое обстоятельство, которое отсутствует у Шекспира. Его Отелло говорит о Дездемоне: «С минуты первой встречи сердце было полно страхом предчувствий». Но даже, если Отелло с самого начала предполагал, что любовь к Дездемоне принесёт несчастье, музыка слишком «торопится», обгоняя сюжет. Такое «несовпадение» влияет и на саму структуру оперы.

В результате краткого действенного анализа только этого небольшого фрагмента уже ясно, что в сочинении Верди можно обнаружить, по меньшей мере, трёх «разных» Отелло. Эта идея частично была озвучена нами на Международных Шекспировских чтениях-2018 [3, с. 77–78]. Теперь мы сконцентрируем внимание на другом её аспекте – постараемся проследить, каким образом осуществляется взаимодействие этих образов (каждый из которых представляет соответствующий ряд – драму, либретто, музыку) в оперном тексте, и какие выразительные возможности это открывает.

Итак, «первый» Отелло принадлежит Шекспиру. Он благороден, не знает, что такое коварство, потому и попадает в ловушки, составленные Яго. В любовь Дездемоны он верит вплоть до 3-й сцены 3-го акта (соответствует рассмотренному нами эпизоду), и только во второй половине трагедии его мир рушится. До какой степени Отелло Шекспира присутствует в музыкальном ряде оперы? Доподлинно неизвестно, как Верди интерпретировал трагедию Шекспира. Однако, сознательно или нет, но он изменил облик главного героя. Хотя две сцены – дуэт Отелло и Дездемоны в финале 1-го действия и монолог «Niun mi tema», завершающий оперу, безусловно, отвечают глубоко лирическому началу, заложенному в литературном первоисточнике, опера пишется на текст либретто, который, в данном контексте, как «словесный код», важнее трагедии Шекспира. Героем пьесы и героем либретто движут принципиально отличающиеся мотивы, что позволяет нам говорить о «втором» Отелло.

Он, как известно, принадлежит перу Бойто. «Герой либретто живёт трудной жизнью воина, к тому же, судя по отдельным репликам, “под Дамокловым мечом” дурных предчувствий. Отелло старается забыть об этом в своих чувствах к Дездемоне, но, веро-

ятно, подсознательно, со дня на день ожидает крушения идиллии» [3, с. 78]. А потому, как только перед ним мелькает тень несчастья, он с готовностью принимает фантом за реальность. Все события фабулы предельно сжаты: 1-й акт Шекспира с прекрасным лирическим монологом Отелло выброшен, сюжет изложен схематично. Либретто оперы, как известно, первоначально называлось «Яго», поэтому наиболее динамичные и выразительные сцены связаны именно с этим персонажем. Отелло Бойто, в отличие от героя трагедии Шекспира, воспринимает действительность гораздо драматичнее (что играет против трагедии в целом, лишая её необходимых драматургических контрастов). И всё же, в противоречивости характера он во многом уступает герою музыкального ряда оперы.

Постановщики оперы в Royal Opera House (дирижёр Антонио Паппано, режиссёр Кейт Уорнер), премьера которой состоялась 21 июня 2017 года, выдвинули концепцию, согласно которой воин-герой Отелло получил в многочисленных сражениях не только физические, но и моральные раны, подточившие его внутренний мир. Исследуя именно музыкальный ряд, понимаешь, что подобное решение не лишено оснований. Материал вокальной партии Отелло резко контрастен и может меняться несколько раз на протяжении одного эпизода. Помимо упомянутой нами сцены с Яго, подтверждение этому мы находим в финале 2-го и во всех сценах 3-го действия. В 4-м напряжение спадает, поскольку все основные события уже произошли, и Отелло остаётся лишь совершить убийство и самоубийство.

Действительно, «третий» Отелло Верди – персонаж импульсивный, склонный к принятию быстрых противоречивых решений. Создание столь сложного образа становится возможным, в том числе, благодаря открытию Верди новых законов музыкального времени. «Пульс» этого времени неровен. «Вступая в конфликт с художественным временем драмы, оно становится разорванным, нелинейным, сначала опережая и «подталкивая» сюжет, а затем ошеломляя внезапными остановками. Логика Верди становится понятной только в центральной арии Отелло «Dio! Mi potevi...» (3 д.), когда стремительно мчавшееся до этого эпизода музыкальное время в кульминации действия вдруг останавливается, и, вместо ожидаемого после бурного вступления великолепного монолога с широкой тесситурой, высокими, «металлическими» нотами и мощным forte драматического тенора, мы слышим бессильный полушёпот, практически на одном

тоне (Пример 2). «Перед нами – абсолютно измученный и опустошённый человек, подлинный герой истинной трагедии» [3, с. 78]. Возникает потрясающий драматический эффект, который невозможно создать с помощью одного либретто. Интересно, что этого монолога нет и у Шекспира (текст частично используется в другой сцене). И это понятно. В драме действие сюжета, набрав скорость, уже не останавливается, оно «несётся на всех парусах» к трагическому финалу. Но логика действия музыкального ряда оперы отменяет «незыблемость» этого закона – и выигрывает.

При таком несовпадении рядов, когда театральный, но, чаще, литературный берёт на себя функции линейной связующей фабулы, а музыкальный использует возможность подать героя и его внутренний мир «крупным планом», создаётся особый тип драматургических связей в опере. Ряды воздействуют друг на друга, в результате чего их конфликт «на почве несовпадения времени» в «Отелло» Верди становится мощнейшим средством выразительности.

Как мы можем видеть, различные ряды оперного текста вступают во взаимоотношения друг с другом, подобно элементам дра-

мы. Они могут совпадать или нет, выходить на первый план или оставаться в тени, брать на себя функции основного ряда или, напротив, в каждой конкретной ситуации, подчиняться более сильному и убедительному «партнёру». Все эти взаимоотношения и регулируются действием – родовым признаком театра и музыкально-театральных жанров в том числе. В драматическом театре метод действенного анализа используется для выстраивания драматургии спектакля через анализ пьесы и роли⁴. Категории конфликта, события, действия, которыми оперирует данный метод, присутствуют и в музыке (пусть в несколько ином, но довольно близком значении). Следовательно, использование метода действенного анализа в музыкальном театре, учитывая сочетание в оперном тексте музыкального, литературного и театрального рядов, имеет все основания. Метод позволяет проследить, каким образом происходит развитие драматургического конфликта в каждом из этих рядов (на уровне пьесы, либретто, музыки, спектакля, актёрской игры и т. д.), выявить соответствия либо несоответствия между ними, и, в результате, открыть новые выразительные возможности текста в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см.: Зыкова Н. Закономерности взаимодействия составляющих художественного процесса (на примере музыкального театра) : дис... канд. иск. Москва, 2004. 179 с.; Куклинская, М. Музыкальный спектакль как предмет музыковедения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 1(30). С. 67–72; диссертацию С. Лысенко [7] и монографию М. Сабининой [8].

² Подробнее об этом см.: Куклинская М. Музыкальный спектакль как предмет музыковедения (См. Прим. 1).

³ Подробнее об этом см.: Станиславский, К. Работа актёра над собой. СПб.: Азбука, 2015. 736 с.; Кнебель, М. О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2014. 218 с.; Барбой, Ю. Структура действия и современный спектакль [2].

⁴ Подробнее об этом см.: Кнебель, М. О действенном анализе пьесы и роли (Прим. 3).

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Об опере: Избранные статьи. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1985. 343 с.

2. Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМИК, 1988. 201 с.

3. Куклинская М. Три «Отелло»: Дж. Верди, А. Бойто, У. Шекспир / XXVII Шекспировские чтения 2018 (27th Shakespeare Readings 12/2018): Сборник аннотаций докладов. М.: Изд-во Мо-

сковского гуманитарного университета, 2018. С. 77–79.

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

5. Сабинина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 327 с.

1. Asaf'ev B. Ob opere: Izbrannye stat'i [About Opera: Favourites]. Izd. 2-e. Leningrad: Muzyka, 1985. 343 p.

2. Barboj Yu. Struktura dejstviya i sovremennyj spektakl' [The structure of the action and modern drama play]. Leningrad: Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography Press, 1988. 201 p.

3. Kuklinskaya M. Tri Otello: Dzh.Verdi, A.Bojto, U. Shekspir [Three «Otello»: G. Verdi, A. Boito, U. Shakespeare]. XXVII Shekspirovskie chteniya 2018 (27th Shakespeare Readings 12/2018): [The Collection of Abstracts]. Moscow:

Moscow Humanitarian University Press, 2018. P. 77–79.

4. Lysenko S. Sinteticheskij hudozhestvennyj tekst kak fenomen interpretacii v muzykal'nom teatre [Synthetic artistic text as a phenomenon of interpretation in a musical theater]: PhD Thesis. Novosibirsk, 2014. 465 p.

5. Sabinina M. Vzaimodejstvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [The interaction of musical and dramatic theaters in the twentieth century]. Moscow: Kompozitor, 2003, 327 p.

Пример 1

II действие. Сцена Яго и Отелло

giovane. Pria del dub - bio l'in - da - gi - ne, do - po il
 dub - bio la pro - va. do - po la pro - va (O.
 tel - lo ha sue leg - gi su - pre - me), a - mo - re e ge - lo -
 sia va - dan dis - per - si in - sic - me.

Пример 2

III действие. Ария Отелло

far de' miei baldi tro -
 - fei trionfa - li u - na ma - ceria, u - na men -
 o - zo - gna... e avrei por -
 poco cura.

«ОТЕЛЛО» ДЖ. ВЕРДИ.

ОПЫТ «ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА»

В статье рассматривается возможность использования научно-практических методов театроведения в целостном анализе оперы. По мнению автора, исследование оперного текста с позиции одного лишь музыкознания не может выявить всей глубины и многозначности его содержания. Существующая традиция изу-

чения оперы как партитуры в музыковедении и оперы как спектакля в театроведении и журналистике препятствует целостному восприятию жанра. Поскольку специфика оперы заключается в изложении информации с помощью музыки, приоритет в области анализа оперных текстов вполне логично принадлежит музыко-

ведческой науке. В процессе изучения оперы музыковедение традиционно использует методы герменевтики, семиотики, музыкальной компаративистики и других. Но музыкальная наука оставляет вне зоны внимания методы, которые, казалось бы, должны быть наиболее близки оперному жанру (ввиду его театральной природы), а именно, научно-практические методы театроведения. Автор статьи использует «метод действенного анализа» К. С. Станиславского, определяя «действие» как один из возможных способов организации матери-

ала, как в музыкальной партитуре, так и в её сценической версии. В статье подчёркивается, что «действие» является «родовым» признаком театра в целом и не может игнорироваться при изучении оперы. На примере оперы Дж. Верди «Отелло» с помощью «действенного анализа» автор показывает новые возможности связей между музыкальной и сценической драматургией.

Ключевые слова: оперный текст, спектакль, метод действенного анализа, событие, Дж. Верди, «Отелло».

VERDI'S 'OTELLO'.

THE EXPERIENCE OF 'ACTIVE ANALYSIS'

The article discusses the possibility of using scientific and practical methods of theater studies in complete analysis of Opera. According to the author, the study of the Opera text from the standpoint of musicology alone cannot reveal the full depth and ambiguity of its content. The existing tradition of studying Opera as a score in musicology and Opera as a performance in theater studies and journalism prevents a complete perception of the genre. Since the specificity of Opera lies in the presentation of information with the help of music, the priority in the analysis of Opera texts quite logically belongs to musicology. In the process of studying Opera musicology traditionally uses the methods of hermeneutics, semiotics, comparative studies of musical and other. But the musical science leaves

out the area of attention methods that seem to be the most close to the Opera genre (because of its theatrical nature), namely scientific and practical methods of theater studies. The author uses K. S. Stanislavsky's «method of active analysis», defining «action» as one of the possible ways of organizing the material, both in the musical score and in its stage version. The article emphasizes that «action» is a «generic» feature of the theater as a whole and cannot be ignored in the study of Opera. On the example of Verdi's «Otello» with the help of «active analysis» the author shows new possibilities of connections between musical and stage dramaturgy.

Key words: operatic text, opera, method of active analysis, event, G. Verdi, "Otello".

Куклинская Марина Яковлевна

кандидат искусствоведения, преподаватель
Колледж музыкально-театрального искусства
имени Г. П. Вишневецкой
Россия, 111672, Москва
e-mail: mkno1@mail.ru

Marina Y. Kuklinskaya

PhD in Musicology, teacher
Galina Vishnevskaya Vocational School of Music and Theatre Arts
Россия, 111672, Москва
e-mail: mkno1@mail.ru

