

**Е.А. АКУЛОВ КАК ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ  
В.И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО  
И.Н. Юдкин-Рипун**

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии НАН Украины, Киев, Украина

Задачи подготовки артис-

тов музыкального театра отличаются от соответствующих задач в драматическом театре, в частности, наличием музыкального ряда как указания на подтекст, раскрывающий целеполагание персонажей. Модуляция как конденсированное представление музыкальных условностей выявляет интенциональную суть сценических событий.

*Ключевые слова:* модуляция, интенция, конвенциональность, функциональная переменность, переход, мелос.

Система театральной педагогики, разработанная К. С. Станиславским для реализации творческой программы Художественного театра, уже в пору своего создания породила ряд вопросов о границах ее применимости. Нацеленная на преодоление театральных условностей, эта система вступала в противоречие с насквозь условным искусством балета, что выявилось, в частности, в известных дискуссиях о так называемых хореодраме и драматическом балете. Особого рода трудности возникли в области музыкального театра, в частности, в подготовке оперных артистов, перед которыми возникала задача согласования сплошной условности музыкальной речи с требованиями драматической мотивировки, «оправданности» сценических поступков. Именно задачи такого рода оказались в поле внимания Вл. И. Немировича-Данченко, который, в отличие от К. С. Станиславского, не оставил законченных теоретических трудов, зато наработал массив практических рекомендаций, наблюдений, представлений, оказавшихся достаточно широко востребованными. Показательно, в частности, отличие в отношении к так называемому «застольному периоду репетиций»: если тут «проникала расплывчатость, случайность домыслов», отчего К.С. Станиславский отказывался от этого периода, то Вл. И. Немирович-Данченко направлял его на «интенсивное углубление в предлагаемые обстоятельства» [3, с. 247]. Такие понятия, как «зерно роли», «актерское самочувствие», «наговаривание непроизносимого внутреннего монолога», дополняющего текст драмы, стали испытанными орудиями подготовки драматического актёра. Именно последовательная разработка этих принципов театральной педагогики Художественного театра натолкнулась на трудности применимости их к музыкальному театру. Направленность принципов Художественного театра определялась отрицанием условностей, тогда как ни опера, ни балет вне условностей немыслимы.

Это противоречие взялся решить Вл. И. Немирович-Данченко, создав студийный театр, позже известный как Музыкальный театр его имени, уже первый историограф которого (в 1933–1949 гг. художественный руководитель) П. А. Марков вынужден был констатировать, что «перегибал палку в сторону драматизма по сравнению с вокалом» [6, с. 194]. Не уделял специального внимания музыкальному компоненту и К. С. Станиславский в читанных специально для артистов Большого театра лекциях: так, относительно «Вертера» Ж. Массне рекомендовалось: «По данному вам ритму вы должны угадать, как жил Массне, когда писал своих героев» [8, с. 164]. Создатель Музыкального

театра выбрал в качестве предмета экспериментов именно «оперетту как промежуточную форму, соединяющую прозу и пение» [6, с. 46]. Более того, поскольку «номера было легко переносить из оперетты в оперетту» [6, с. 126], получались фактически попури. По такому же пути шли тогда и в представлении оперных шедевров, когда, например, либретто «Травиаты» было переработано В. Инбер, а «Кармен» переделана в представление «Карменсита и солдат» К. Липскеровым [6, с. 208]. Такое отношение к музыкальному репертуару порождало новое противоречие с основным положением программы Художественного театра: «Музыка является подлинным подтекстом произведения» [6, с. 196]. Вот этот тезис и был использован и разработан Евгением Алексеевичем Акуловым, дирижером музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко в 1938–1949 гг.

Отметим только одну особенно плодотворную идею Е.А. Акулова: использовать основу основ музыкальной условности – модуляцию – для осмысления вполне реальных, безусловных моментов драматургии. Драматургическая роль модуляции как ориентира в развитии сценического действия проистекает из преодоления номерной структуры оперы: «Поскольку вообще система отдельных, законченных по форме музыкальных номеров таила в себе опасность нарушения основного театрального принципа – непрерывности действия, композиторы-драматурги пользовались тональными соотношениями, чтобы ясно указать исполнителям либо на продолжение эмоционального состояния, либо, наоборот, на его изменение» [1, с. 131]. Вот это «ясное указание» и предложено было избрать как одну из основ подготовки артиста. Так, в прологе к «Фаусту» Ф. Гуно «приём тональных сопоставлений композитор использует для выявления всех взаимодействий и изменения состояний» [1, с. 139]. Особенно впечатлительный пример – заключительная ария Виолетты из «Травиаты» (одного из вершинных достижений театра им. Вл. И. Немировича-Данченко): ля-мажорное отклонение ведущей тональности ре-бемоль мажор приходится на эпизод, когда «Виолетте кажется, что все страдания позади», и при возвращении в тональность «она падает мёртвой» [1, с. 128–129]. Уже с первого действия «отсутствие постоянно ощущаемой тональности оперы, как бы блуждание по различным тональностям, создаёт впечатление потери некоего внутреннего ориентира» [1, с. 125]. Иначе говоря, создается семантическая амбивалентность, неопределённость.

Идеи Е. А. Акулова оказались созвучны развивавшимся одновременно и независимо от него открытиям А. С. Оголевца о драматургической роли модуляции в операх М. П. Мусоргского. Так, в «Хованщине» в обращении Марфы к Андрею «тональная основа мелодии затеняется, ... быстрая, как блик модуляции», далее вводятся тональные отклонения в периферийную сферу, «содействующие раскрытию предельной скорби обиженной Марфы» [7, с. 333], а в завершении через энгармоническое приравнивание «восстанавливается основная соль-минорная тональная сфера» [7, с. 342]. Не менее показательна модуляционная характеристика Эммы: «Её стенания написаны в основном соль-миноре, откуда изложение явно модулирует к ми-бемоль минору ... Но вступает Андрей ... И Мусоргский резчайшим образом поворачивает изложение на

восемь знаков в сторону диезов» [7, с. 363]. В «Годунове» замечательна модуляция в параллельный мажор в обращении Шуйского к царю, раскрывающая фальшивость его намерений, где посредствующий шаг перехода «оказывается напряжённейшим вводным тоном, в самой вокальной мелодии никуда не уведённым ... Наружному смирению Шуйского никак не соответствует такая колочность» [7, с. 241]. Итак, развитие целей персонажей выдает не просто подтекст, но прежде всего модуляционное развитие.

Модуляция как абстракция функционального процесса, представляющего целеполагание в развитии драматического действия средствами звуковысотных отношений (т. наз. диастематика), выявляет присущие ей переменность и переходность функциональной нагрузки отдельных ступеней звукоряда в мелодическом движении. Модуляционный процесс предстаёт как снятие неопределённости предыдущего в последующем через опосредование связей между этими ступенями. Поэтому для музыкального театра модуляция раскрывается прежде всего через развёртывание функциональности в мелодии. В частности, любая ступень может рассматриваться как потенциальная тоника (что проявляется уже в модулирующей секвенции). Она всегда пригодна к перегармонизации, изменению функциональной нагрузки, что широко применяется в педагогической практике: так, смена гармоний на одном (повторяемом или залигованном) тоне в псалмодии является известным инструктивным средством, предложенным Ю. Н. Холоповым [5, с. 221–222]. Можно напомнить о лейттеме 10-й симфонии Д. Д. Шостаковича (d-D-d-es-D), где начальный тон, утверждаемый как тоника, после скачка вверх на октаву уже ретроспективно переоценивается как вводный тон к новой тонике, которая, после обратного скачка вниз на нону, сама переоценивается как задержание. Уместно вспомнить и о введённом ещё С. С. Григорьевым понятии многоголосной мелодии (не сводящейся к дублировке по типу фобурдона), где «имеет место сложная координация между гармонией как составной частью одного голоса и гармонией, регулирующей соединение данного голоса с другими» [4, с. 171]. Наконец, хорошо известные приёмы свертывания модуляции в мелодическом обороте, когда «последовательность тональностей как будто собирается в созвучия» и создаётся «резюме тонального плана» [2, с. 91], что раскрывает ещё одну грань модуляционных возможностей мелодии.

Для обозначения такого мелодического функционального потенциала Б. В. Асафьев предложил понятие «мелос», содержательное богатство которого всё ещё недостаточно раскрыто. Если мелодика сама по себе очерчивает периметр музыкального текста (горизонталь, вертикальные и диагональные связи между мелодическими линиями), то мелос как стоящий за мелодикой потенциал отсылает к возможностям, стоящим за поверхностными линиями. Модуляционные переходы функций обобщаются в функциональном потенциале мелоса, как глубинной, трёхмерной структуры мелодики. Тональная перспектива как спираль выводит за пределы плоскости, очерченной мелодическими линиями. Именно этот потенциал реализуется, в частности, в подготовке артиста-вокалиста, о чём могут свидетельствовать, например, рассказы концертмейстера Важа Чачава о работе с Еленой Образцовой над вокальным

циклом «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана. Так, во 2-й песне «фортепиано ля-бемоль – ре, а вы идёте ещё выше, си-бемоль – ми-бемоль. Я тут же иду выше вас, до – фа, что даёт вам возможность взять кульминацию этого подъёма – фа ... Но у меня ещё в левой руке мотив ... Это до – ре и фа – ми-бемоль. Это секунда того же зова и большого желания! ... Полёт – на ля, полёт - на си-бемоль, полёт – на соль. И на моей кульминации вступаёте вы» [цит. по: 11, с. 269]. Здесь наглядно показано, как в исполнении выявляются местные, переменные тональные центры, модуляционная смена которых раскрывает определение целей, промежуточных и конечных. Итак, мелос, как развёртывание модуляционных переходов, выявляющих скрытые возможности отношений между ступенями звукоряда, становится действенным средством раскрытия интенционального, целевого смысла драматических событий. Понимание музыки Вл.И. Немировичем-Данченко как подтекста драмы находит применение в модуляционной основе мелоса.

Всё сказанное о драматической значимости модуляции как определителя смены целей в драматическом действии можно убедительно продемонстрировать на примере оперы «Долина» Э. д'Альбера (1864–1932), которая была исключительно популярна как раз во первой половине XX в. В России ее премьера состоялась в Опере С. И. Зимина (Москва, 1911), где работал Ф. Ф. Комиссаржевский – предшественник Вл. И. Немировича-Данченко в организации студийных театров, распространявших идеи Художественного театра [6, с. 40]. Лишь за один год (1914) семь раз оперу выставляли в Одессе. Особенно выделялась постановка в Ленинградском малом оперном театре и в Харькове (1926) И. М. Лапицкого, который сумел создать «драму больших человеческих страстей» [9, с. 146]. После Великой отечественной войны опера ставилась, в частности, во Львове (1959) и в Челябинске (1960).

Композитор и пианист, автор 22 опер, в этом произведении обратился к повести одного из вождей Каталонского литературного возрождения Анджело Гимеры (1845–1924), которая, спустя десятилетие после премьеры в Праге (1904), была также экранизирована в США (1914, режиссёр Дж. Сирл). Либретто оперы изготовил Рудольф Лотар (Lothar), усиливший моменты испанской театральной условности (устранив каталонские реалии), что способствовало абстрагированию образов злодеев, жертв, простаков.

Внешне фабула выглядит как любовный треугольник в духе популярного тогда веризма: богатый землевладелец Себастьяно отдаёт свою бывшую наложницу Марту замуж за пастуха Педро, который и не подозревает об отношениях между ними. Поэтому решающую роль играет мелодраматический мотив раскрытия тайны прошлого, чем испытывается настоящая любовь, возникшая между Педро и Мартой: это и побуждает к разрешению конфликта убийством богача. Ещё один мотив – противопоставление пасторального по истокам образа природы и испорченного общественного бытия: первый символизируется миром гор, где обитает Педро, второе – долиной. Опера открывается и завершается арпеджио квартсептаккорда a-e-a-h-d (что можно истолковать и как пентатонику), где вместе с утверждением ведущей ля-минорной тональности представляется образ горного мира как приюта свободы

в противоположность хроматике, которой пронизана интонационная сфера персонажей долины. Заметим, что В.Н. Трамбицкий более шести десятилетий назад отмечал «нисходящую к устью кварту (с возможностью ее квинтового обращения)» [10, с. 37] как универсальное обозначение первозданности природы, представленное, в частности, в «Китеже» Н. А. Римского-Корсакова [10, с. 43]. Однако особенно существенным оказывается не само по себе противопоставление натуральной и альтерированной гармонии как символов гор и долины, а способность протагонистов Марты и Педро к преобразению и саморазвитию, к открытию неведомой прежде способности оказывать сопротивление общественным предрассудкам и руководствоваться в поступках собственными чувствами. Тут примечательно широкое использование перегармонизации речитативов в диалогах, где смена тональных ориентиров повторяющегося тона демонстрирует смену намерений персонажей. Заметим, что этот уже упомянутый инструктивный приём в опере обретает семантическую нагрузку и осмысленность.

Подлинным субъектом действия становится любовь между ними, утверждение и испытание которой становится основой сквозного действия, преодолевающего стереотипные ситуации. Именно «биография» любви как основа драмы определяет значимость модуляционных процессов, отражающих непрерывное изменение намерений персонажей, коррекцию их целей, то есть интенциональную рефлексию, где пересматриваются прежние взгляды. Опера состоит из трёх актов: пролог в горах, где Себастьяно приводит Марту как невесту в качестве награды Педро за службу, и последующих двух актов на мельнице, где в первом сгущается атмосфера тайны, а во втором приходит развязка. Именно состояние неопределённости намерений, амбивалентность высказываний, двусмысленность и изменчивость смысла стимулирует модуляционный процесс в музыкальном тексте. Поворотный момент действия – финал акта 1 (сцена 1.11), где Педро предлагает в дар Марте единственное свое достояние – талер, полученный за волка, убитого в рукопашной схватке.

Центральный эпизод сцены – фа-минорная ария Педро, рассказ о борьбе с волком, где возникает лейтмотив возвращающийся в развязке драмы – заполненная нисходящая кварта e-H-es-c + des-Aes-H-C. Это типичная музыкально-риторическая орнаментальная фигура камбиаты (с признаками т.наз. «твердого хода», *passus duriusulus*), но в контексте оперы она обретает тематическое значение. Ария строится как модулирующая секвенция этого лейтмотива борьбы, представляющая смену задач, возникающих перед персонажем. Арии предшествует сцена поисков пути к сердцу Марты, проводимая в чрезвычайно изменчивом тональном плане A-a-Des-cis (через энгармонические замены). Прежде, чем начать рассказ о борьбе с волком и обретении талера, Педро обращается к Марте с просьбой о сближении на фоне лейтмотива горного мира из вступления. Отказ Марты вводит лейтмотив нисходящей интонации, вначале проводимый в фа-минорной версии c-B-Aes-E, который становится лейтмотивом вопроса, а затем, в партии Педро, обретает значение отношения к сопернику. После завершения арии Марта наконец намекает Педро на тайну своей жизни: «Должна я к стыду своему еще это

повторять? Ты должен это знать, ты должен знать, коль уж брал меня в жены» (*Soll ich zu meiner Schande es noch wiederholen? Du musst es wissen, du musstest wissen, was du tust, als du zu Deiner Frau mich nahmst*). В этой фразе происходит семантическая модуляция: понятия знания и стыда имеют для Педро совершенно иное значение. Но семантической модуляции в точности соответствует модуляция музыкальная: произносимая на восходящей целотоновой гамме, эта фраза сопровождается рядом доминантовых терцквартаккордов (к As, B, F. C). Такая цепь двойных доминант, изменяющих функции через общие тоны, создаёт тональный круг, выявляющий амбивалентность высказывания. Перемена смысла передается переменной функций аккордов. В ответ на это предупреждение Марты, проведённое через хроматический лабиринт, Педро присягает в любви, утверждая устойчивый ля-бемоль-мажор: «На земле люблю лишь тебя единственную. И единственная у меня забота: принести тебе счастье» (*Auf Erden lieb ich nichts als dich allein. Und eine Sorge hab ich nur: Dir Glück zu bringen*).

В дальнейшем развитии событий искренность Педро преодолевает предосудительность Марты, начинаются сомнения и колебания, вызванные угрызениями совести, она испытывает чувство подлинной влюблённости, откуда и начинается путь её освобождения от власти Себастьяно. Раскрытие тайны (анагнозис драмы) происходит в сцене 2.3, где Марта в арии-исповеди (cis moll) рассказывает Томмазо, товарищу Педро, о своём детстве нищенки, раскрывая тайну своей зависимости от Себастьяно. Скользящая хроматика – давний образ серпентина-лабиринта в объёме большой секунды (gis-fisis-a-gis-gis-fisis-gis-fisis=g) – служит передаче угнетающих, как бы стискивающих грудь воспоминаний и переживаний, что усиливается его проведением полутонном ниже после энгармонической замены. С момента рассказа о смерти матери этот мотив расширяется до малой терции, а далее через транспозиции возвращается к основной ля-минорной тональности. Именно этот расширенный вариант мотива, уже в устойчивом соль-мажоре, звучит в признании любви Педро Мартой, которой в храме послышался голос свыше: «Это твой муж, твоя защита и опора» (*Das ist dein Mann, dein Schutz und Stab*). В завершении той же сцены Томмазо угрожает, что Педро «вскоре обо всём узнает и будет тебя презирать» (*bald erfährt er alles und wird dich verachten*), на что Марта впервые высказывает непокорность: «Презирать? Всё равно» (*Verachtet mich? Gleichviel*). Этот дуэт и последующая ария Марты выдержаны в ми-мажоре (мажороминоре), однако, когда Томмазо переходит к шантажу, начинаются тональные переходы E-G-B. Именно модуляции соответствуют нарастающему напряжению конфликтной ситуации, завершающей поединком. Именно в завершении Педро провозглашает на своём исходном лейтмотиве, звучащем уже в ля-мажоре: «Я задушил волка» (*Ich hab den Wolf erwürgt*). Модуляционные процессы, при всей абстрактности, точно передают динамику целеполагания, раскрывают намерения персонажей.

Итак, эксперимент по перенесению принципов подготовки актёра Художественного театра в театр музыкальный принёс результаты, которые можно оценить скорее как отрицательные. Слишком уж разнятся между собою музыка и словесность. Поэтому представляется уместным исходить при построении педагогической системы не из драмы, а из наиболее полной версии

сценического текста, образец которого задает опера. Музыкальный ряд раскрывает смену целей действия, тот подтекст, который просвечивает за видимыми и очевидными, выводимыми на сцену поступками героев. Не прямое, простое отрицание условностей, а напротив, доведение их полноты до предела, а тем самым их самоотрицание следует считать, по-видимому, более действенным средством воспитания исполнителя в музыкальном театре, нежели непосредственное заимствование педагогических принципов Художественного театра.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 472 с.
2. Берков В. О. Гармония: учебник. Ч. 3. М.: Музыка, 1966. 240 с.
3. Виленкин В. Я. Репетиция в Владимиром Ивановичем // Вл.И. Немирович-Данченко о творчестве актёра. Хрестоматия. М.: Искусство, 1984. С. 243–289.
4. Григорьев С. С. О мелодике Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1961. 196 с.
5. Лыжов Г. И. О Всероссийском конкурсе по теории, истории музыки и композиции имени Ю.Н. Холопова // Московская конференция в прошлом, настоящем и будущем: к 150-летию Московской консерватории. М.: Московская консерватория, 2018. С. 215–232.
6. Марков П. А. Вл. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр. Л.: Изд. музыкального театра им. нар. артиста СССР Вл. И. Немировича-Данченко, 1936. 266 с.
7. Оголевец А. С. Вокальная драматургия Мусоргского. М.: Музыка, 1966. 448 с.
8. Станиславский К. С. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. Записки залуженной артистки РСФСР К. Е. Антаровой. М.: Искусство, 1952. 178 с.
9. Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. К.: Наукова думка, 1973. 280 с.
10. Трамбицкий В. Н. Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии. // Вопросы музыкознания. Вып. 3. 1953–1954. М.: Музгиз, 1955. С. 35–67.
11. Шейко И. П. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. М.: Искусство, 1987. 360 с.

#### **E.A. AKULOV AS THE CONTUNUATOR OF THE THEATRICAL PEDAGOGY OF V.I. NEMIROVICH-DANCHENKO**

**I.N. Yudkin-Ripun**

Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology  
of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, Ukraine

The tasks of the instruction of the artists of music theatre differ from those in dramatic theatre in particular due to the existence of the raw of music referring to the subtext that discloses the process of the determining of the purposes of the dramatis personae. Modulation and the condensed representation of music conventions reveals the intentional essence of scenic events.

**Key words:** *modulation, intention, conventionality, functional variability, transition, melody.*

*Об авторе:*

*Юдкин-Рипун Игорь Николаевич*, доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной Академии Художеств Украины, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рильского НАН Украины (01001, Киев, ул. Грушевского, 4), e-mail: dr.iyudkin@google.com