

УДК 782; 784

СЦЕНА ПИСЬМА ТАТЬЯНЫ ИЗ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»
П. И. ЧАЙКОВСКОГО:
МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕНИЕ

*Казарновская Л. Ю., Каминская Е. А.*¹

¹Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121309, Россия.

Статья посвящена основным вопросам оперной драматургии и «исторически достоверного» режиссерского решения на примере анализа сцена письма Татьяны. Авторы обосновывают актуальность выбранной темы, доказывают важность режиссерской интерпретации музыкального произведения для современного зрителя, анализируют сцену письма Татьяны с точки зрения режиссерского прочтения. В заключении статьи делается вывод о сложности режиссерского решения в оперных спектаклях, необходимости грамотной работы режиссера с вокалистом.

Ключевые слова: режиссерское решение, оперная драматургия, интерпретация, диалог смыслов.

TATYANA'S WRITING SCENE FROM TCHAIKOVSKY'S "EUGENE
ONEGIN" OPERA: MUSICAL DRAMA AND DIRECTOR'S DECISION

*Kazarnovskaya L. Yu., Kaminskaya E. A.*¹

¹ Institute of modern art, 27 A, Novozavodskaya, St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The article is devoted to the main issues of opera drama and the “historically reliable” director’s decision based on the analysis of Tatyana’s writing scene. In the introduction to the article, the relevance of the chosen topic is substantiated; the importance of the director’s interpretation of a musical work for a modern audience is proved. In the main part of the work, from the point of view of the director’s reading, the scene of Tatyana’s letter is analyzed. In conclusion, the conclusion is drawn about the complexity of the director’s decision in opera performances, the need for competent work of the director with the vocalist.

Keywords: director’s decision, opera drama, interpretation, dialogue of meanings.

В эпоху постструктурализма и постмодернизма вопросы интерпретации музыкальных произведений предшествующих эпох встают особенно остро. Связано это с индустриализацией культуры и, как следствие, поиском новой выразительности, основанной, как правило, на преодолении границ устоявшихся структур: их коллажировании, переводе в игровые, направленные на удовлетворение потребностей зрителя в сиюминутном удовольствии гротескные, саркастические формы, эпатаже. Возникновение идей о невыразимости смысла произведения искусства приводит к тезису о «смерти автора» (или «вынесении его за скобки»), подразумевающим множественность интерпретаций авторского замысла, вплоть до его полного искажения.

Изначальные эксперименты с современным искусством привели и к пересмотру классических произведений, в том числе и музыкально-театральных. Специфика последних (например, произведений инструментального жанра) связана с большей направленностью на зрителя. Зачастую именно этим объясняется возможность и необходимость осовременивания классических опер, привнесения в них элементов, не свойственных эпохе создания, но понятных и доступных современному зрителю. Такие явления получили название «современная оперная режиссура» или «режиссерская опера» [1]. При этом чаще всего метаморфозам подвергаются произведения, ставшие шедеврами оперного искусства. Нивелируется их уникальность, узнаваемость художественных образов и сюжетов. В этой связи рассмотрение классических режиссерских решений и традиционной музыкальной драматургии выглядит не просто как попытка защитить академическое искусство от подобного рода постмодернистских течений, но и как восстановление отечественной культурной идентичности. Именно поэтому в рамках данной статьи будут рассмотрены музыкальная драматургия и особенности режиссерского решения сцены письма Татьяны в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Вся сцена письма Татьяны — лирическая кульминация второй картины — это небольшая моноопера. Не случайно П. И. Чайковский написал эту сцену первой. Именно она является «осью» оперы. Татьяна проводит всю сцену в постели, что позволяет перенести «...центр внимания зрителя с внешней игры на внутренние мотивы сцены, заменяя грубые движения рук, ног, всего тела — ритмическою игрою на мимике и малых жестах. Эта деликатность рисунка в соединении с музыкой придавала всей сцене тонкую законченность в стиле Пушкина и Чайковского» [2]. Рядом сидит, слегка покачиваясь, няня Филиппьевна (кстати, и Пушкин этого никогда особо не скрывал, персонаж списан со знаменитой Арины Родионовны Яковлевой).

Начинается главная тема. Татьяна вдруг видит, что няня собирается уходить:

– Не спится, няня: здесь так душно!

Открой окно да сядь ко мне.

– Что, Таня, что с тобой?

– Мне скучно,

Поговорим о старине [3].

Слово «скучно» требует от вокалиста особого внимания, особого состояния. Это совершенно не состояние скуки. Татьяну трясет, она хватается подушки, мечется. Ей просто не хватает дыхания. Она, как раненая птица, не знает, как себя успокоить, как быть. Вокалисту необходимо передать состояние смятения и сомнения в собственной решимости. Это все есть в музыке.

Татьяне хочется подобраться к заветной теме — теме любви: «*Была ты влюблена тогда?*» Она хочет выцепить, вырвать из няни, как она венчалась. Может быть, она расскажет, ведь няня — это самый близкий для Тани человек, самый родной. Она буквально с первых дней жизни держала ее на руках, и именно няне Татьяна всегда поверяла все тайны своей души. Но, говоря о любви, Татьяна и Филиппьевна имеют в виду совсем разное. Одна — возвышающее душу романтическое чувство. А другая...

– И, полно, Таня! В эти лета

Мы не слыхали про любовь;

А то бы согнала со света

Меня покойница свекровь.

Татьяна нервничает, перебирая кусочек одеяла.

Ах, няня, няня, я тоскую,

Мне тошно, милая моя:

Я плакать, я рыдать готова!.. [3].

Вот ее состояние! Это — невероятное состояние на точке кипения. Это — прорвавшийся крик души. Это — пожар. И тут уже не девичьим, а абсолютно женским голосом: «*Я влюблена!*»

Поди, оставь меня одну.

Дай, няня, мне перо, бумагу

Да стол придвинь, я скоро лягу [3].

И тут она смягчается, понимает, что она просто обидела самого дорогого для нее человека (няню) своими резкими ответами и жестом: «*Прости!*»

И вот тут начинается... Татьяна одна. Все тихо. Светит ей луна.

Облокотясь, Татьяна пишет.

И всё Евгений на уме,

*И в необдуманном письме
Любовь невинной девы дышит [3].*

Татьяна уже ничего не замечает. Тут начинается абсолютная агония с пересохшим ртом, с абсолютно высохшими глазами: «Погибну я. Мне всё равно». Это уже, скорее, Катерина из «Грозы», которая «ухнула» с того самого утеса вниз...

Вдруг Таня срывается:

*Пуская погибну я, но прежде
Я в ослепительной надежде... [3].*

Она впервые признается, и это ее томит, жжет. Она вся горит, пылает внутри, там настоящий расплавленный металл!

*Блаженство темное зову,
Я негу жизни узнаю,
Я пью волшебный яд желаний... [3].*

Это гениально у Чайковского сделано: после яркого форте вдруг — пианиссимо. «Я пью волшебный яд желаний!» Вот она, нега жизни: влюбленной быть, любить, со всей страстью отдаваться этому чувству. В ней проснулось желание быть с Онегиным, соединиться с ним всем своим существом. Это для девочки из дворянской семьи в то время было просто невероятно! И она бросается в это чувство:

*Я пью волшебный яд желаний,
Меня преследуют мечты:
Везде, везде передо мной
Мой искуситель роковой... [3].*

Она абсолютно обожествила Онегина. Он — ее роковой искуситель. И она бросается к столу и пишет, пишет, макает перо в чернильницу, руки дрожат. Она говорит:

*Я дождалась, открылись очи!
Я знаю, знаю, это он [3].*

Она искушена! Вот почему Татьяна так с няней осторожно начинает разговор: он ее искусил, подвиг на эмоции, которые ей были незнакомы. Она не имеет понятия об этих чувствах, и вдруг в ней все забурило! Она увидела этого красавца, этого светского льва, в котором, с ее точки зрения, всё было прекрасно. Это на грани греха, и для нее это, конечно, страшно. Татьяна — чистый и, очевидно, очень верующий и ангельски не замутненный душою человек. И вдруг — *искуситель роковой*. Видимо, в какой-то момент она понимает, что открыла в письме слишком много, дала слишком много чувства: Онегина

такой выплеск может испугать. «Реальные бытовые нормы поведения русской дворянской барышни начала XIX века делали такой поступок немислимым: и то, что она вступает без ведома матери в переписку с почти неизвестным ей человеком, и то, что она первая признается ему в любви, полностью выводило ее за рамки всех норм приличия» [4].

Онегин же, прочитав столь бурное начало, вполне мог запросто взять письмо и порвать его. А потом сделать то, о чем она напишет: «...презреньем наказать». И она комкает написанное: «Нет, всё не то, начну сначала. Ах, что со мной?» То есть ее сознание и чувства находятся в явном противоречии. Более того — она боится своих собственных чрезмерных эмоций, которые хлещут через край. И Татьяна немного «приземляет» себя, снова берет себя в руки:

Не знаю, как начать...

(Задумывается, потом снова начинает писать.) [3].

Музыка П. И. Чайковского подчеркнута ритмична, поэтому вокалисту необходимо показать этот ритм, оправдать композиторские намерения. Он дает уменьшенные или октавные интервалы, следовательно, перед исполнителем и режиссером стоит задача музыкально-драматическая — найти этому оправдание. И этому есть объяснение: она пишет пером. Никакого нажима, никакого педалирования. У зрителя должно быть ощущение естественности действия; никакой нарочитости. Это помогает понять, что значит писать пером: очень равномерно, даже монотонно, постоянно макая его в чернильницу, без нажима, чтобы не оставить кляксу или пометку. Вот поэтому такая музыка!

Она уже ясно представляет себе картину своей несчастной доли: дальнейшего прозябания в деревне. Она готова повторить судьбу своей матери, которая сначала, «читая книги, волновалась», а потом смирилась:

По сердцу я нашла бы друга,

Была бы верная супруга и добродетельная мать... [3].

Вот оно! Вот ее грядущая судьба, она ее себе очень хорошо представляет. И вдруг:

Другой!.. Нет, никому на свете

Не отдала бы сердца я!

То в вышнем суждено совете,

То воля неба: я твоя! [3].

В вокальной партии «срывается» нота. Она и должна срываться. Никаких вокальных красот! Заметим, в первый раз Татьяна обращается к Евгению на «ты». Она уже себе представляет их счастливую супружескую жизнь, иначе

зачем бы ей няню пытаться о ее венчании? Она считает, что услышала этот глас Божий. Для Татьяны в Онегине сейчас и заключен весь смысл ее жизни. Все лучшее, что есть в ней, что есть в ее сердце, в ее душе, в ее мечтах об идеале, в ее мечтах о самом прекрасном, самом лучшем человеке, которого она все-таки всегда надеялась в жизни встретить, прежде чем станет жить как *«верная супруга и добродетельная мать»*. Онегин для нее — весь мир. И ему она вручает свою судьбу.

Все это — тоже не вставая с постели. И это очень верное режиссерское решение. Это ее мир: детская комната, альков, кровать, книги, трюмо, чернильница, перо, подушка, в которую она плачет и которой поверяет свои мысли [5].

Только при таком решении и такой драматургии сцены не возникнет коммуникационного конфликта между двумя интерпретациями: той, к которой привык зритель, которая для него узнаваема, и той, которую предлагает режиссер [6]. Ведь режиссер как интерпретатор оперного произведения выступает лишь посредником между автором, исполнителями и зрителями. В этой сложной коммуникативной цепочке режиссеру отводится важная сотворческая роль. При этом сотворчество у него дуальное: с одной стороны — с автором произведения, с другой — со зрителем, как конечным звеном коммуникативной цепочки. И сложность режиссерского решения заключена как раз в том, чтобы максимально точно («исторически достоверно») [7] передать замысел автора и, одновременно, соответствовать картине мира, современным ценностным установкам, ожиданиям зрителя. Именно поэтому так важна грамотная драматургия как целой постановки, так и каждого ее отдельного фрагмента (сцены в данном случае), верное режиссерское решение, тем более, что оперная сцена представляет собой произведение, где в диалог вступают тексты и смыслы, заложенные в них автором литературного источника, автором либретто, автором музыки. И смысловывление, позволяющее анализировать смысловые интенции оперных произведений в контексте конкретно-исторической ситуации, лежит, прежде всего, на режиссере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Густякова Д. Ю. Анахронизм как принцип репрезентации классической оперы в современной культуре / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 3, Т. 1. С. 224–229. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/anahronizm-kak-printsip-reprezentatsii-klassicheskoy-opery-v-sovremennoy-kulture/viewer> (дата обращения: 01.02.2020).
2. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. URL: <https://www.litres.ru/konstantin-sergeevich-stanislavskiy/moya-zhizn-v-iskusstve6686901/chitat-onlayn/page-35/> (дата обращения: 01.02.2020).

3. Евгений Онегин» Чайковского П. И. Оперное либретто / ред. И. Уварова. Второе издание. М.: Гос. муз. изд-во. 1963. URL: <https://www.stihi.ru/2010/11/22/511> (дата обращения: 01.02.2020).
4. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарии. Гл. 3. Ч. 4. URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/lotman/onegin-kommentarij/onegin-comments-3-4.htm> (дата обращения: 01.02.2020).
5. Казарновская Л. Ю. Оперные тайны. М.: АСТ, 2019. 352 с. (Классика лекций).
6. Бараш Л. А. Интерпретация классики в постмодернистской культуре // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-klassiki-v-postmodernistskoy-kulture/viewer> (дата обращения: 01.02.2020).
7. Фомина В. П. Проблемы современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы XVII века // Вестник МГУКИ, 2011, № 1 (13). С. 228–232. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemny-sovremennoy-vokalnoy-interpretatsii-ranney-italyanskoj-opery-xvii-veka/viewer> (дата обращения: 01.02.2020).

REFERENCES

1. Gustyakova D. Yu. Anaxronizm kak princip reprezentacii klassicheskoy opery` v sovremennoj kul` ture / D.Yu. Gustyakova // Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2014. № 3, Т. 1. S. 224–229. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/anahronizm-kak-printsip-reprezentatsii-klassicheskoy-opery-v-sovremennoy-kulture/viewer> (data obrashheniya: 01.02.2020).
2. Stanislavskij K. Moya zhizn` v iskusstve. URL: <https://www.litres.ru/konstantin-sergeevich-stanislavskiy/moya-zhizn-v-iskusstve-6686901/chitat-onlayn/page-35/> (data obrashheniya: 01.02.2020).
3. «Evgenij Onegin» Chajkovskogo P. I. Opernoe libretto / red. I. Uvarova. Vtoroe izdanie. M.: Gos. muz. izd-vo. 1963. URL: <https://www.stihi.ru/2010/11/22/511> (data obrashheniya: 01.02.2020).
4. Lotman Yu. M. Roman A. S. Pushkina «Evgenij Onegin». Kommentarii. Gl. 3. Ch. 4. URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/lotman/onegin-kommentarij/onegin-comments-3-4.htm> (data obrashheniya: 01.02.2020).
5. Kazarnovskaya L. Yu. Operny` e tajny`. M.: AST, 2019. 352 s. (Klassika lekciy).
6. Barash L. A. Interpretaciya klassiki v postmodernistskoj kul` ture // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina, 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-klassiki-v-postmodernistskoy-kulture/viewer> (data obrashheniya: 01.02.2020).
7. Fomina V. P. Problemy` sovremennoj vokal` noj interpretacii rannej ital` yanskoj opery` XVII veka // Vestnik MGUKI, 2011, № 1 (13). S. 228–232. URL: <https://>

cyberleninka.ru/article/n/problemny-sovremennoy-vokalnoy-interpretatsii-ranney-italyanskoj-opery-xvii-veka/viewer (data obrashheniya: 01.02.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Казарновская Л. Ю. — проф. каф. академического пения, лауреат премии Ленинского комсомола; ljuba.fond@gmail.com

Каминская Е. А. — д-р культурологии, проф., проф., kaminskayae@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kazarnovskaya L. Yu. — Prof. of the Department of Academic Singing, Laureate of the Lenin Komsomol Prize; ljuba.fond@gmail.com

Kaminskaya E. A. — Dr. Habil., Prof., kaminskayae@mail.ru