

УДК 792.09

## Принцип выявления исходного события в оперной партитуре

**Чепинога Алла Валерьевна**

Кандидат искусствоведения,  
начальник отдела учебно-производственной театральной практики,  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский пер., 6;  
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

### Аннотация

В статье на примере постановки оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама» режиссером Л.Д. Михайловым рассматриваются два инструмента метода действенного анализа: «исходное событие» и «исходный конфликтный факт», а также принцип их определения при анализе партитуры оперного спектакля. Особо подчеркивается, что оба понятия не противоречат друг другу, а являются необходимой принадлежностью разных этапов создания спектакля. Показывается существенная разница между ними: «событие» есть фактор анализа сюжета (либретто), а «конфликтный факт» – фактор выявления и построения действия. Сделан вывод о том, что тщательный анализ партитуры при помощи инструментов «исходное событие» и «исходный конфликтный факт» приводит режиссера оперного театра на стадии замысла к самой сути идеи драматургического материала, данного автором, а также дает на стадии репетиций мощный стимул для побуждения воображения артиста к активному действию.

### Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Принцип выявления исходного события в оперной партитуре // Культура и цивилизация. 2016. № 2. С. 59-74.

### Ключевые слова

Театр, опера, драматургия, партитура, конфликт, сквозное действие, идея, исходное событие, исходный конфликтный факт.

## Введение

Очевидно, что определение исходного события при анализе драматургического произведения – задача для режиссера достаточно трудная: «...если появление события в пьесе

можно проследить по изменению поведения действующих лиц, то как определить то событие, которое случилось еще до начала пьесы, так называемое «исходное событие?» [Поламишев, 1977, 49] Между тем необходимость в таком инструменте анализа вполне очевидна: «...начало пьесы обычно даже у самых лучших авторов поневоле подчиняется законам экспозиции, оно перенасыщено «литературой» – диалогами, «вводящими зрителя в курс дела». Пока режиссер не определит события, давшего толчок этим словесным потокам, пока он не поймет конфликт и действия персонажей, связанные с «исходным событием», груды текста неподъемным грузом взваливаются на плечи артистов, которые страдают и мучаются, пока необходимость произнесения текста не станет для них мотивированной и обусловленной событием» [Попов, 2005, 39].

Однако сложность в определении исходного события возникает не только потому, что оно лежит за пределами анализируемой пьесы, в обстоятельствах, которые как бы не даны драматургом и предшествовали началу изучаемого действия. Проблема заключается в том, что достоверно и четко разработанного теоретиками театра понятия «исходное событие» по сути не существует (как не существует полноценного определения понятия «событие» вообще).

Как верно заметил А.М. Поламишев, для самого автора метода действенного анализа Константина Сергеевича Станиславского «способ определения «исходного события» и его значение для всего последующего анализа пьесы не были предметом особого внимания» [Поламишев, 1992, 36]. Однако, как указывает сам А.М. Поламишев, в работе над «Отелло» [Станиславский, 1945] можно заметить, как К.С. Станиславский намечает две характерные черты этого инструмента метода действенного анализа: «конфликтность», благодаря которой «действие двинуто с первого момента открытия занавеса» [Там же, 82], а также то, что такой верно определенный «действенный факт» сразу как бы «вводит зрителя в идейное содержание пьесы» [Там же].

Ученица и последователь великого мастера, активный популяризатор метода Мария Осиповна Кнебель добавляет к этим чертам «исходного события» еще один существенный параметр: «...событие, «без которого не началась бы данная история» [Кнебель, 1982, 26], которое непременно «самым непосредственным образом касалось бы всех действующих лиц» [Там же]. В этих весьма общих чертах понятие «исходного события» было зафиксировано и в работах последователей К.С. Станиславского и М.О. Кнебель: в Ленинграде – Г.А. Товстоноговым и в Москве, в Щукинском училище – А.М. Поламишевым, который в 70-80-е гг. XX века много и плодотворно работал над вопросами развития теории действенного анализа. Г.А. Товстоногов определял «исходное событие» как «своеобразный камертон всей пьесы» [Малочевская, 2003, 18], которое «должно начинаться до открытия занавеса и завершаться на наших глазах» [Там же].

А.М. Поламишев, который детально и подробно занимался уточнением этого термина, суммировал и сформулировал несколько принципиально важных его признаков: «Исходное

событие только тогда вскрыто верно, когда оно является таковым для всех лиц, действующих с начала пьесы до момента появления нового крупного события. <...> Любое событие (исходное, крупное или менее крупное) всегда определяется тем, что заботы всех лиц, действующих в данном куске пьесы, сходятся в одном интересе, то есть их поступки диктует одно событие. Эта общность забот действующих лиц вокруг одного события является критерием верности вскрытого нами события; то есть благодаря этому признаку мы убеждаемся в том, что данное событие является событием самой пьесы, а не придумано нами, не привнесено в пьесу извне» [Поламишев, 1977, 52].

По этим правилам в 70-80-х гг. XX века сложилась определенная методика определения «исходного события»: «сначала определим, каким событием, случившимся до начала пьесы, определяются поступки одного действующего лица; затем проверим, не это ли событие руководит поступками и другого действующего лица, и третьего, и четвертого, и т. д., то есть всех без исключения действующих лиц, занятых в начале пьесы до того момента, пока не случится какое-то новое событие, уже в самой пьесе» [Там же].

Однако как практики театра, так и теоретики, которые пытались дополнить и уточнить категории действенного анализа, всегда сталкивались с одной и той же проблемой: достаточно сложно отделить само «событие» (в том числе и «исходное») от «предлагаемых обстоятельств» (у Г.А. Товстоногова даже появился некий рабочий термин: «исходное предлагаемое обстоятельство», или «ведущее предлагаемое обстоятельство» [Малочевская, 2003, 26]). Наличие терминологического тупика осознавали обе – и московская, и ленинградская – школы метода действенного анализа. Выход из него был предложен «москвичами» в лице А.М. Поламишева, который на излете семидесятых годов XX века, опираясь на найденный у К.С. Станиславского термин «действенный факт», предложил заменить понятие «события» (в том числе и «исходного») понятием «конфликтный факт», настаивая на том, что «первый конфликтный факт» охватывает, *выражает сущность* любых фактов, с которых начинаются пьесы, вне зависимости от их характера и масштаба» [Поламишев, 1992, 139]. Терминология еще больше усложнилась, обе школы бурно отстаивали свою точку зрения, и эту дискуссию о возможности такой терминологической замены прервала перестройка.

Как показала практика последних 30 лет, правы были обе школы метода действенного анализа, однако поскольку процесс теоретического поиска был искусственно прерван, то осмыслить этого никто не успел. Правомерны, как выяснилось, оба термина: и «исходное событие», и «исходный конфликтный факт». Просто каждый из них относится к отдельному этапу работы над драматургическим материалом.

В последние годы своей жизни К.С. Станиславский определяет два необходимых этапа работы над спектаклем: «разведка умом» и «разведка телом». «Разведка умом и разведка всем своим физическим аппаратом – две неразрывные части того процесса познания, который мы называем «действенным анализом пьесы и роли» [Кнебель, 1984, 267]. «Разведку умом» следует понимать как выявление событий сюжета (разбиение пьесы на куски от «со-

бытия» до «события» и связанных с ними предлагаемых обстоятельств). На этапе «разведки телом» событие, которое есть *факт сюжета*, как оказалось, непосредственно в процессе создания этюда в репетиции мало питает воображение артиста. Оно «не справляется» с ролью конкретного «раздражителя» эмоций, с задачей сиюминутного, полноценного возбуждения психофизики артиста и не побуждает его к активному «физическому действию», через которое полноценно проявлялась бы идея произведения, заложенная в драматургию автором. Ощущая это, А.М. Поламишев и стремился ввести для второго этапа – этапа воплощения (построения этюдов) в процессе репетиций более точный термин «конфликтный факт», который «мельче» события, находится внутри куска «от события до события» сюжета и является непосредственным «раздражителем» эмоций актера, то есть *фактом действия*. Таких «конфликтных фактов», бесконечно «толкающих» действие (а не сюжет!), внутри куска может быть несколько. Однако именно благодаря «конфликтным фактам» проявляет себя «невидимая» «жизнь человеческого духа» – *действие* как развитие идеи произведения, отраженное в конкретных физических поступках артиста. При этом действительно в исходном конфликтном факте будет актуализироваться, закладываться основа идеи, которая затем реализуется в главном конфликтном факте будущего спектакля.

### **Специфика оперной партитуры и связанные с ней особенности определения «конфликтного факта» при постановке оперного спектакля**

Сложности теоретического порядка, возникающие перед режиссером драматического театра, для режиссера оперного театра еще более усугубляются весьма важным обстоятельством.

Если драматический режиссер имеет дело с буквальным литературным текстом, из которого можно «вычитать» «пропущенные» автором обстоятельства (о них будут упоминать персонажи, последствия этих обстоятельств или их причины будут волновать настолько, что персонажи будут обсуждать их между собой, и т. д.) и таким образом реконструировать «роман жизни» [Малочевская, 2003, 56], т. е. полноценную картину «предлагаемых обстоятельств», оставшуюся «за словом» пьесы, в которой отчетливо «заблестят» редкие крупинки «конфликтных фактов», то оперный режиссер имеет дело с... нотой. Партитура оперного спектакля – а, как известно, именно композитор, а не либреттист является приоритетным автором построения действия – это набор мелодий, тембров, темпов, оттенков, голосов, тональностей и прочих специфически музыкальных особенностей, фиксирующих чистейшие, данные в своей законченности эмоции персонажа. «Музыкальный язык может передавать только чувства и ощущения. Он с совершенной полнотой выражает эмоциональное содержание человеческой речи, обращенной в простое орудие рассудка. Музыкальной речи как таковой недоступно только одно: с точностью определить предмет чувства, предмет ощущения и тем самым достигнуть наивысшей отчетливости» [Вагнер, 1978, 298]. Соот-

ответственно, если драматический режиссер вместе с актером ищет эмоции персонажей, то у оперного режиссера партитура эмоций уже дана, задана. Оперному режиссеру следует верно подобрать, определить этот самый «предмет чувства», т. е. построить действенный ряд так, чтобы прийти к *уже заданным эмоциям*. Иначе говоря, перед оперным режиссером стоит задача выявить те *раздражители*, которые вызывали отраженный в партитуре композитором эмоциональный подъем. То есть если драматический режиссер «реконструирует» «события» и «конфликтные факты» из текста пьесы, то оперный режиссер вынужден их почти сочинить, подобрать, анализируя характер и особенности самой музыкальной ткани, данной композитором. Анализируя партитуру, следует не только «понять ее композицию, модуляции, стиль и т. д. – это лишь формальная сторона» [Станиславский..., 1983, 30] – режиссеру нужен не музыковедческий анализ. Нужно выявить, *почему* меняется композиция, модуляция или стиль, т. е. «понять музыку – это значит: идя по следам композитора, найти ход его мысли. А если музыка сценическая – отыскать в ней логику действия, которую предлагает нам автор сознательно или бессознательно» [Там же]. Переплетение чувств, смена эмоций (смена выразительных музыкальных средств в партитуре) и будут теми «узловыми моментами», которые подскажут режиссеру, какой «конфликтный факт» мог спровоцировать ту или иную смену настроения героя.

Это хорошо видно на примере работ целого ряда замечательных оперных режиссеров: Б.А. Покровского, Г.А. Ансимова, Л.Д. Михайлова. Более того, точное определение «исходного события» и особенно «исходного конфликтного факта» приводили их подчас к подлинным открытиям в актуализации и интерпретации (трактовке) известных классических оперных произведений, делая их предельно актуальными для современного им зрителя.

### **«Пиковая дама» П.И. Чайковского в постановке Л.Д. Михайлова: исходный конфликтный факт и идея оперы**

Л.Д. Михайлову много лет не удавалось найти идею и сверхзадачу «Пиковой дамы». В 1969 году он пишет: «Иногда мне кажется, что над этим произведением тяготеет какой-то рок. Два года хожу вокруг «Пиковой дамы» – не могу додуматься. Не могу сформулировать ее поэтическое зерно. Понимаю, как Чайковский относился к Герману, знаю, что он плакал над его судьбой и т. п. Но это все слишком общо. А про что должен быть спектакль, который взволновал бы современного зрителя <...> В общем виде сформулировать идею – это не фокус. Мы так устали от общего, что хотим абсолютно точно, до осязаемости конкретно узнать, увидеть, что думает художник по поводу своей темы» [Михайлов, 1985, 219].

Между тем вряд ли кто-то сомневался и сомневается в том, как именно сформулирована идея оперы, – «Пиковую даму» столько раз ставили, что «тема случая, рока и судьбы», густо приправленная мистикой, в ее трактовке стала просто общим местом. Более того, такое прочтение пушкинского произведения было поддержано серьезными научными авто-

ритетами, такими, например, как Ю. Лотман, который уточнял идею следующим образом: «...понтирующий игрок играет не с другим человеком, а со Случаем». А если вспомнить, что тот же автор ниже пишет: «Случай является синонимом... неизвестных факторов, и в значительной мере именно это подразумевает обычный человек под удачей» [Лотман, 1992, т. 2, 396], «то станет очевидным, что азартная игра – модель борьбы человека с Неизвестными Факторами» [Там же].

Однако Л.Д. Михайлова все это чем-то не устраивало. Три года он обдумывает спектакль, художник делает несколько вариантов эскизов оформления, но репетиции все же не начинаются. В декабре 1971 года Л.Д. Михайлов снова возвращается к теме оперы: «Сколько раз мы говорили о Пиковой даме, но я до сих пор не знаю, какое отношение она имеет к сегодняшней жизни. И до тех пор пока не пойму этого, пока не сформулирую для себя – буду тянуть, буду переносить спектакль» [Михайлов, 1985, 221].

За этот период по запискам режиссера отчетливо видно, что мысль его наиболее часто возвращается к первой сцене («исходному событию», «исходному конфликтному факту»), которая почему-то не дает ему покоя: «Недавно смотрел клавиш, – пишет он в декабре 1971 года, – и подумал: а для чего существует детская сцена в Летнем саду? Известно, что Чайковский был ею недоволен, она вначале и не предполагалась в либретто. Эта сцена не может существовать безотносительно к Герману, его драме. Зачем же она?» [Там же, 220], «Графиня при полном параде выходит в Летний сад и начинается ансамбль «Мне страшно» [Там же, 218], «Финал картины в летнем саду – это шекспировская сцена: здесь Герман разговаривает со своими ведьмами» [Там же, 219], и, наконец: «Открыл один фокус в первой картине: оказывается, хор «Наконец-то Бог послал нам солнечный денек» – полонез. <...> Проверил по партитуре – точно, типично полонезная графика. А полонез – это ритуал, форма. Очень четкие, простые линии, каре, потом все начнет клубиться, потом толпа разделяется на две половины – и из середины выходит Елецкий. Гениально придумано Чайковским! Может быть сделано интуитивно, но какое великое драматургическое решение – столкнуть Германа именно с петербургским ритуалом, в центре которого – Елецкий, свой для них и убийца Германа. И это в самой первой картине» [Там же, 222].

Так Л.Д. Михайлов, в поисках «исходного события» и «исходного конфликтного факта» терпеливо анализируя партитуру (и особенно в интродукции и первой картине), постепенно выходит на лично свою тему «Пиковой дамы»: «Первый хор, если вслушаться в музыку, в инструментовку... полонез. <...> А коли так, функция хора – парад светского общества, а не бытовое гулянье по Летнему саду. Здесь экспозиция конфликта Петербурга с Германом. Это – философия» [Там же, 223].

В дальнейшем, оттолкнувшись от первой картины (от «исходного события» и «исходного конфликтного факта», которые мы рассмотрим ниже), мысль режиссера работает уже предельно четко: «Кто сказал, что только «три карты» – это фатум? Есть рок. Есть злые силы, если хотите – бесы. И это проходит не только через образы Графини и Германа,

это есть и в Лизе, и в Томском, и в Елецком» [Там же, 228]. Наконец, Л.Д. Михайлов выходит на окончательное утверждение своей идеи: «Пиковая Дама» была написана в конце XIX века, когда уже существовал Достоевский с его Петербургом, с его проблематикой борьбы русского интеллигента за свое место в этом страшном мире, когда был уже написан Раскольников с его «все дозволено» и «преступить», когда существовали уже проблемы Карамазовых и Смердяковых... когда психологизм Толстого уже стал фактором литературы... когда сочинялась «Пиковая Дама», уже публиковался Леонид Андреев. Все это не могло не повлиять на композитора. И все это есть в партитуре. Но только что-то мы слышим, а что-то – нет» [Там же].

В трактовке Л.Д. Михайлова в «Пиковой даме» понятие трагической или общемистической случайности приобретает совершенно иной оттенок. Случайность приобретает характер *некой закономерности*: «Пиковая дама» Л.Д. Михайлова столкнула в конфликте чопорный, церемонный и эстетичный Петербург, оборотной стороной, вторым и подлинным лицом которого является бесовство, лукавство, шулерство, имеющее вполне себе конкретные имена (Томский, Елецкий, Чекалинский, Сурин), с живой, страстной, увлекающейся натурой интеллигента Германа. И эта концепция конфликта выросла из тщательного анализа «исходного события» и «исходного конфликтного факта», «вычитанных», заметим, не из сюжета (либретто), а из партитуры. Рассмотрим, каким образом это получилось.

В конечном варианте спектакля режиссером и дирижером Д. Китаенко была сделана в партитуре значительная купюра. Были вымараны сцены гуляния, собственно «детская сцена» с хором мальчиков, а интродукция сразу переросла в действие: «... короткая сцена «Чем кончилась вчера игра?» – первое ариозо Германа... Причем фраза «Чем кончилась вчера игра?» замечательно вошла в последние такты интродукции» [Там же, 235]. Почему так?

Вот что пишет Б.В. Асафьев, на авторитет которого опирается Л.Д. Михайлов: «Интродукция (введение) к опере построена крайне сжато и лаконично, символизируя связь важнейших тем, которая вытекает из начального мотива баллады Томского. Именно эта баллада, этот «анекдот», как и у Пушкина, заворошила погоду и сцепила в круговой поруке Германа, Лизу и Старуху. После неопределенно выжидательного настроения первых тактов выступает угрожающе мотив трех карт. Нервная пульсация ритма, на фоне которого выделяется поступательное развитие и нарастание темы Старухи, вытекает из появления этого мотива. Напряжение доводится до сильного динамического срыва; тогда выступает красивая, влекущая, манящая тема любви к Лизе и надолго закрывает собою призрак Старухи, отлично вводя в первое действие и находя свое психологическое завершение в конце второй картины этого действия (любовный экстаз финала)» [Асафьев, 1967, 132]. Именно на это обстоятельство вслед за Б.В. Асафьевым и обращает внимание режиссер: а почему всю оперу предваряет «гнусный, омерзительный анекдот – так Чайковский делает этот первый запев. И тут же вводит глубокий бездонный обертон трагедии. И на этом столкновении строит все здание. Эти жестокие столкновения надо слышать. В них – подлинный Чайковский, а не

тот сладчайший, конфетный, в которого он превращается, особенно при помощи кинофильмов» [Михайлов, 1985, 236].

Почему же первая тема, которую слышит публика, есть тема Томского? Почему именно с баллады Томского в первой картине начинается движение сюжета? Почему мотив «трех карт» из баллады Томского отчетливо «слышится» в первом же, лиричнейшем ариозо Германа «Я имени ее не знаю», а затем стремительно набирает «зловещих» красок: «Впервые данная тема звучит в момент первого появления Германа на сцене у виолончели соло, что, как правило, свойственно темам именно любовного характера. <...> [об этом свидетельствует] теплый, задушевный тембр солирующей виолончели при первом знакомстве слушателя с Германом. <...> Следующее проведение данной темы поручено альтам в сцене перед балладой Томского (№ 5) на словах Сурина «Какая ведьма эта графиня!». <...> Тембр темы сдвигается в сторону более «сухого» альта от солирующей виолончели первого проведения. Это связано со смыслом баллады. <...> Тема звучит и на фоне хора разбегающихся гуляющих в сцене грозы. Теперь она поручена кларнетам и фаготам в унисон, то есть уже деревянным духовым. В этом же тембровом облике она звучит и на словах Германа «Ах, что мне в них...» [Бородавкин, 2014, www].

Вполне можно ответить: потому, что без «исходного события» «влюбленность Германа в незнакомку» – светлого и чистого чувства – не начались бы все «приключения» сюжета. Но тогда «зловещий» окрас этой темы должен был бы появляться далее, но никак не в первом же «монологе» героя? Почему же не тема «светлой любви» начинает спектакль (в интродукции она вообще следует третьей!)? Почему в первой картине с чувствами Германа зритель знакомится после вполне «проходного» диалога «второстепенных» персонажей-игроков о вчерашней игре и пространного рассказа о странностях Германа? Неужели чувства Германа менее важны, чем результаты этой вчерашней игры? И тогда «что играть» артисту в «ариозо», если перед его появлением на сцене обсуждается вчерашняя игра и особенности его «странного» характера? Как связана вчерашняя игра с его светлыми чувствами к Лизе?

Отчетливо видно, что «исходное событие» сюжета «влюбленность Германа» не «собирает» первую картину оперы в единство действия, а лишь «держит» персонажей на уровне сюжетных связей: Томский нужен для того, чтобы Герман рассказал ему о своей страсти, Чекалинский и Сурин – чтобы рассказать публике о характере Германа, а Елецкий – для объявления о том, что он женится на Лизе, словом, все они – для «введения в атмосферу сюжета». Однако: Чекалинский в финале будет метать банк – а он тоже зачем-то присутствует в первой картине! И так же судачит о Германе и Графине – зачем банкомет выведен с первых тактов оперы? Следует искать нечто, что ответит на вопрос: почему композитор настойчиво выставляет впереди Германа малозначимые фигуры Томского и игроков? Нечто, что свяжет их интересы, Томского, Елецкого, Чекалинского, Сурина и Германа в единство конфликта и «двинет действие» с момента открытия занавеса, превратив скучную экспозицию в подлинную и интригующую «завязку» трагедии.

Между тем предлагаемые обстоятельства пушкинской повести (они заложены в основу сюжета либретто) гласят, что Томский – внук и один из наследников Графини, завзятый, страстный, профессиональный игрок (недаром же ему отдано ведущее место в начале картины «игры»). Поскольку это так, то вряд ли у «светского шалопаю» и «профессионального игрока» нет карточных «долгов чести» и – главное! – еще более тяжелых обязательств – «шулерских долгов», образующихся в сложной и мутной паутине взаимоотношений игроков и «держателей игры». И потому было бы естественно предположить, что Томский не прочь был бы как узнать сакральный «семейный секрет» (а в силу определенных ограничений лично он его узнать не сможет [Листов, 2014, 49]), так и поживиться от капиталов богатой бабушки. Герман же ради обладания Лизой (а именно Томскому, как известно, он исповедуется в своей влюбленности) готов пойти на что угодно и поэтому вполне годится Томскому на роль орудия исполнения своего «двойного удара»: «узнавания» секрета и «убийства» «зажившейся» бабушки. Именно одержимая влюбленность Германа в Лизу и мимолетное столкновение на его глазах Елецкого и Германа наводят Томского на мысль затеять эту, казалось бы, невинную шутку: вовлечь сдерживавшего свое желание поиграть в карты влюбленного в активную карточную игру. Чем не только предоставить «держателям игры» – шулерам возможность «заработать» на новичке и за эту «услугу» на время отложить свои личные притязания к самому Томскому, но и «натравить» Германа на бабушку. Именно поэтому в начале картины игроки не просто рассказывают зрителю о Германе, но судачат, зло сплетничают о Германе, именно поэтому после баллады, которая выглядит буквально как «программирование» сознания Германа, Сурин и Чекалинский смеются Герману чуть не в лицо, как будто подзуживая его: «Но графиня спать спокойно может: трудновато ей любовника пылко сискать», а банкомет-шулер Чекалинский откровенно советует: «Послушай, Герман! Вот тебе отличный случай, чтоб играть без денег! Подумай, подумай-ка!» Затем вместе: «От третьего, кто пылко, страстно любя...» и т. д. Дразнят они его и в III картине, на балу: «Не ты ли тот третий...», «Смотри, любовница твоя!..» Согласованность, с которой игроки действуют против Германа, в этом случае выглядит как запланированная акция, как сознательный сговор.

Однако есть еще один человек, который еще более мог бы быть заинтересован в том, чтобы вовлечь Германа в игру и тем самым «вывести из игры», – князь Елецкий. Следует задуматься, отчего Чайковский на протяжении оперы не дает этому важному персонажу явного музыкального материала (кроме первого выхода в виде двух коротких диалогов, ансамбля и арии на балу) для прямого противопоставления их интересов, однако же в последней картине во время игры композитор твердо противопоставляет Елецкого Герману озвученным желанием «отомстить» (вспомним гениальное прозрение Л.Д. Михайлова об «убийце Елецком!»). Значит, Елецкий знает причину холодности Лизы к нему и причину ее смерти (недаром сцена встречи с невестой в Летнем саду происходит на глазах у Германа, значит, Елецкий должен «что-то заметить» уже в Летнем саду и «видеть» «что-то» на балу)?

Но ведь Елецкий тоже игрок, у которого в силу его социального положения тоже в руках «крапленая колода». Он и Томский – люди одного круга и одних привычек: судя по уверенности, с которой Елецкий делает ставку против Германа, играть ему не впервой. Значит, его интересы предотвратить сближение Германа и Лизы вполне могут сойтись с интересами Томского «заработать» на Германе. Так сановные Шулера в сговоре с мелкими шулерами-исполнителями начинают свою дьявольскую интригу. Страшную и мистичную для тех, кто не видит и не понимает ее существования (Графиня, Лиза, Герман), и вполне циничную и объяснимую для тех, кто ее затевает (Елецкий, Томский, Сурин, Чекалинский).

Мотив сговора профессиональных картежников (азартных, страстных игроков с судьбой, желающих «передернуть карту» Судьбы – «подправить» свое жизненное положение за счет случайного выигрыша) и шулеров (профессиональных «передергивателей карт») до Л.Д. Михайлова как-то не акцентировался ни при трактовке оперы, ни при литературоведческом разборе повести А.С. Пушкина. Уверенность в том, что при игре в «Фараон» шулерство невозможно, отметала саму возможность такого угла зрения на оперный и литературный материал. Недаром Ю.М. Лотман так уверенно пишет о том, что «...то лицо, которое мечет банк, само не знает, как ляжет карта. Оно является как бы подставной фигурой в руках Неизвестных Факторов, которые стоят за его спиной. Такая модель уже сама по себе таила определенные интерпретации жизненных конфликтов. Игра становилась столкновением с силой мощной и иррациональной, зачастую осмысляемой как демоническая. <...> Ощущение бессмысленности поведения «банкомета» составляло важную особенность вольнодумного сознания XVIII – начала XIX в.» [Лотман, 1992, т. 2, 400]. Поэтому карточные игроки во главе с Томским во всех постановках выполняли доселе свою «экспозиционную» роль в первой картине в виде необходимой принадлежности сюжета и атмосферного «обрамления» главного героя, а Елецкий, почти как «вставной», «служебный» персонаж, с трудом выдерживал сюжетную роль «антагониста» в конфликте с главным героем. Поэтому «взгляд» на известный сюжет всегда туманился от мистики: ведь все, что не имеет вразумительного объяснения, всегда относится на счет потусторонних сил.

Между тем уверенность, что штосс (фараон) – это чистая игра чистого случая, весьма обманчива. Штосс, в который играет Герман (и в который играла юная Графиня), – это простейшая карточная игра на деньги, а там, где есть деньги, всегда есть интересы. Специалисты утверждают, что как раз в штоссе – максимум свободы для применения шулерских приемов, три из которых хорошо известны [Барбакару, 2000] (на деле их гораздо больше). И если под этим углом зрения рассматривать сюжет оперы, то он становится *средством выражения* очень конкретной и глобальной идеи *шулерства* («передергивания карты»), причем не только конкретного, но и шире – *в игре с судьбой*. Такое понимание вполне конкретно снимает с оперы флер абстрактной «роковой мистической непознанности» происходящих в ней событий и раскрывает подлинный, реальный лик и сущность «бесовства» и механизм его действия. Следует понимать, что речь идет не только о собственно картежном шулер-

стве – ловкости хорошо обученных рук банкомета. В широком смысле речь идет о несогласии человека с тем, как складывается его личная судьба: несогласие графа Сен-Жермен с отказом Графини, несогласие Графини со своим проигрышем, несогласие Елецкого с выбором Лизы, несогласие Германа с тем, что Лиза станет женой другого, несогласие Томского, что он бесконечно проигрывает (непонимание им, что он – «дойная корова» для шулеров), и т. д.

В этой дьявольской жизненной игре игроки и шулера имеют одну порочную природу: всех их не устраивает их удел и они готовы приложить усилия, чтобы его изменить. С той разницей, что одни (как Сен-Жермен, Елецкий, Томский, Графиня) в силу принадлежности своей к «высшим классам» (а значит, власти) заведомо имеют на руках «крапленую колоду» точно так же, как и их пособники – буквальные картежные шулера (Чекалинский). А другие становятся жертвами их игр (Графиня, Лиза, Герман) только потому, что посмели пожелать дотянуться до этой «крапленой колоды». Первые – причастные тайне невидимой организации, управляющей в мире деньгами, – избавлены от необходимости подчиняться судьбе: у них всегда есть возможность «переходить», т. е. подправить Божий промысел (недаром так настойчиво в анекдоте о Графине в балладе Томского звучит тема «О Боже мой!» и так многократно варьируется она в опере). Тайная организация Власти денег пронизывает общество сверху донизу, обнимая собой все – от царской власти (недаром на балу появляется царица!) до таинственных мистических обществ (как известно, тамплиеры были мощнейшей банковской системой средневековой Европы), от армии до игрового бизнеса, как источника немалого дохода. Это высокое избранное собрание Шулеров с большой буквы, играющих с самим Богом и, как им кажется, переигрывающих Его. Так в юности Графини Высокосановный мистик и Шулер граф Сен-Жермен при помощи мелких карточных шулеров-банкометов «шутит», «играет» с Графиней, сперва при помощи мелких шулеров заставив ее проиграть все свои деньги и вынудив таким образом согласиться на «одно рандеву», а потом при помощи тех же шулеров-банкометов, которым она сообщает полученный от Сен-Жермена «код для своих» (для тех, кто обязательно должен выигрывать и кого шулерам «нельзя трогать»), царственно расплачивается с ней за «ночь любви». Так же через почти век Томский (мелкий пакостник, не принадлежащий Высокой Тайне организации власти денег, сам – добыча Шулеров) в сговоре с шулерами-банкометами (Чекалинский) играет злую шутку с Германом. Так Высокосановный Шулер Елецкий вступает в сговор с мелкими шулерами, желая отомстить за упущенное наслаждение и поруганное достоинство обманутого жениха. Только если век назад Сен-Жермен благородно и красиво расплатился с красавицей за ночь любви (поиграл, но не сломал Судьбы красавицы), то мелкий пакостник Томский решил за счет Германа свои личные финансовые проблемы и погубил Графиню, Германа и Лизу, а Елецкий «отомстил» за свое унижение обманутого жениха. Недаром в спальне перед смертью Старая Графиня горестно вздыхает об обмельчании людишек и их «игр» в новом веке.

Единство зарождающейся в «исходном событии» и «исходном конфликтом факте» идеи «возможность передергивания карты Судьбы» пронизывает всех персонажей оперы, рождая движение *действия*, выраженное *через* развитие событий сюжета. Именно поэтому в интродукции первой звучит тема баллады Томского – как символа «заговора», «сговора», «злого умысла», «тайного недоброжелательства» одних людей (людей с крапленой колодой на руках и их пособников) против других. Сговора, совершающегося под покровом такой строгой тайны, что для непосвященных он кажется чистой мистикой, «играми дьявола». Поэтому тема баллады в интродукции идет первой, она – камертон всей идеи оперы.

В свете этой идеи, при первоначальном «исходном событии» – влюбленности Германа в незнакомку и страстном желании обладать ею, ставящем всех персонажей оперы в конфликтные отношения, запуская сюжет, тем не менее требуется нечто, что станет «двигателем действия» и его «символическим выразителем», увязав всех персонажей в еще более тугий и конкретный для восприятия зрителя единый конфликтный узел. Необходимость Томского решить свои финансовые проблемы вполне подходит на роль «исходного конфликтного факта». Такой конфликтный факт делает целесообразным и активным зубоскальство игроков над Германом, оправдывает натравливание Томским Германа на Графиню (баллада) и втягивает в первой картине в свою орбиту Елецкого, который постепенно осознает, что он не мил своей невесте. Первая картина становится не только *действенной*, но и сразу выявляющей суть идеи всего спектакля.

Акцентируя этот «конфликтный факт», отчетливо несущий «поэтическое зерно» [Михайлов, 1985, 238] идеи, Л.Д. Михайлов и «стыкует» интродукцию с ее трагическим переплетением тем «бесовства» и «страсти» с первой же репликой «Чем кончилась вчера игра?». Это действительно важно для судеб всех персонажей: проиграл ли в очередной раз Томский или выиграл и на край какой бездны ставит Томского очередной проигрыш – сколько он задолжал Шулеру-дьяволу?

## Выводы

Пытаясь реконструировать ход мысли режиссера Л.Д. Михайлова в работе над «Пиковой дамой» П.И. Чайковского, мы видим, как тщательный анализ партитуры при помощи инструментов «исходное событие» и «исходный конфликтный факт» приводит режиссера на стадии замысла к самой сути идеи драматургического материала, данного автором, а также дает на стадии репетиций мощный стимул для побуждения воображения артиста к активному действию. При этом в силу специфики – фиксации в партитуре эмоционального ряда без конкретики событий, вызвавших эти эмоции, – именно в оперном театре повышается роль термина «конфликтный факт», ибо сюжет в оперном театре имеет еще более служебную роль, чем в драматическом. События сюжета еще менее, чем в драматическом театре, актуальны для мгновенной реакции психики артиста. Чтобы непосредственно и мгновенно пи-

тать воображение артиста, вызывая заданную композитором эмоциональную реакцию и необходимость выразить ее в последовательной и логической цепочке физически-смысловых действий, требуется более «мелкая» единица – «конфликтный факт». Именно она запустит *действие*, которое будет разворачиваться на глазах у зрителей и выразится в том, как будет мизансценирован спектакль, какова будет его сценография, каким образом актер будет взаимодействовать с пространством и какие смыслы будут открываться зрителю благодаря этому взаимодействию. Поэтому оперному режиссеру, и без того работающему в условиях предельной «абстракции», для применения метода действенного анализа при работе над партитурой, еще более необходимы терминологическая точность и разграничение функций каждого инструмента метода. В противном случае при анализе партитуры метод окажется бесполезным.

### Библиография

1. Альшванг А.А. П.И. Чайковский. М.: Музгиз, 1959. 703 с.
2. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Критические статьи, очерки и рецензии: из наследия конца десятих – начала тридцатых годов. М.-Л.: Музыка, 1967. 298 с.
3. Барбакару А. Я – шулер (Записки шулера). М.: Эксмо-Пресс, 2000. 336 с.
4. Бородавкин С. Тембровая драматургия в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» // Израиль XXI. 2014. № 44. URL: [http://www.21israel-music.com/Pikovaya\\_dama\\_orkestr.htm](http://www.21israel-music.com/Pikovaya_dama_orkestr.htm)
5. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
6. Вопросы режиссуры. М.: Искусство, 1954. 464 с.
7. Должанский А.Н. Еще о «Пиковой даме» и Шестой симфонии Чайковского // Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 162-177.
8. Карагичева Л.В. Два этюда о «Пиковой даме» // Советская музыка. 1990. № 6. С. 50-53.
9. Климовицкий А.И. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа. Контакты музыкальных культур. СПб.: СПбГК, 1994. С. 221-274.
10. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: Искусство, 1982. 119 с.
11. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. М.: ВТО, 1984. 528 с.
12. Красинская Л.Э. Оперная мелодика Чайковского. Л.: Музыка, 1986. 248 с.
13. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. 282 с.
14. Листов В.С. Мотив притязания на наследство в Пушкинской повести «Пиковая дама» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 47-52.
15. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллин: Александра, 1992. Т. 2. 478 с.
16. Малочевская И.Б. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: СПбАТИ, 2003. 160 с.
17. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 335 с.

18. Поламишев А.М. Мастерство режиссера: от анализа – к воплощению. София: Европа, 1992. 311 с.
19. Поламишев А.М. Событие – основа спектакля. М.: Советская Россия, 1977. 112 с.
20. Попов П.Г. О методе. М.: ВЦХТ, 2005. 157 с.
21. Станиславский – реформатор оперного искусства. М.: Музыка, 1983. 384 с.
22. Станиславский К.С. Режиссерский план Отелло. М.: Искусство, 1945. 392 с.
23. Ярустовский Б.М. Оперная драматургия Чайковского. М.-Л.: Госмузиздат, 1947. 240 с.

## The principle of the initial event identification in an opera score

**Alla V. Chepinoga**

PhD in Art History,  
Head of the Department of curricular practical theatrical training,  
Russian University of Theatre Arts,  
125009, 6 Malyi Kislovskii lane, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

### Abstract

The article aims to examine two instruments of the method of active analysis called "initial event" and "initial conflictual fact", and the principle of their definition upon the analysis of an opera score using L.D. Mikhailov's staging of Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades" as an example. In order to define the peculiarities of the described notions, the author applies the following methods commonly used in cultural studies: comparative analysis, systemic analysis, synthesis, the dialectical method, contextual analysis and generalization. The author lays special emphasis on the fact that both notions do not contradict each other. They are necessarily appurtenant to different stages of the performance-making process. The author also underlines the significant difference between the described concepts: the "event" is the factor of the plot analysis (libretto), and the "conflictual fact" is the factor of revealing and composing the action. The author points out that thorough analysis of a score with the help of such instruments as "initial event" and "initial conflictual fact" leads a director of an opera house to the very essence of the idea of dramaturgical material presented by the author. This analysis also gives a powerful incentive for inducing artist's imagination during rehearsals.

### For citation

Chepinoga A.V. (2016) Printsip vyyavleniya iskhodnogo sobytiya v opernoi partiture [The principle of the initial event identification in an opera score]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 2, pp. 59-74.

## Keywords

Theatre, opera, dramaturgy, score, conflict, through-composition, idea, initial event, initial conflictual fact.

## References

1. Al'shvang A.A. (1959) *P.I. Chaikovskii* [P.I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzgiz Publ.
2. Asaf'ev B.V. (Igor' Glebov) (1967) *Kriticheskie stat'i, ocherki i retsenzii: iz naslediya kontsa desyatykh – nachala tridtsatykh godov* [Critical essays, articles and reviews: from the heritage of the late 1910s – early 1930s]. Moscow – Leningrad: Muzyka Publ.
3. Barbakaru A. (2000) *Ya – shuler (Zapiski shulera)* [I am a sharper (A sharper's notes)]. Moscow: Eksmo-Press Publ.
4. Borodavkin S. (2014) Tembrovaya dramaturgiya v opere P.I. Chaikovskogo "Pikovaya dama" [Timbre dramaturgy in Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades"]. *Izrail' XXI* [Israel XXI], 44. Available from: [http://www.21israel-music.com/Pikovaya\\_dama\\_orkestr.htm](http://www.21israel-music.com/Pikovaya_dama_orkestr.htm) [Accessed 21/01/16].
5. Dolzhanskii A.N. (1973) Eshche o "Pikovoii dame" i Shestoi simfonii Chaikovskogo [More about Tchaikovsky's "Queen of Spades" and Sixth Symphony]. In: *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Leningrad Muzyka Publ., pp. 162-177.
6. Karagicheva L.V. (1990) Dva etyuda o "Pikovoii dame" [Two essays on "The Queen of Spades"]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 6, pp. 50-53.
7. Klimovitskii A.I. (1994) "Pikovaya dama" Chaikovskogo: kul'turnaya pamyat' i kul'turnye predchuvstviya [Tchaikovsky's "Queen of Spades": cultural memory and cultural anticipation]. In: *Rossiya – Evropa. Kontakty muzykal'nykh kul'tur* [Russia – Europe. Communication between musical cultures]. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory, pp. 221-274.
8. Knebel' M.O. (1982) *O deistvennom analize p'esy i roli* [On the active analysis of plays and roles]. Moscow: Iskusstvo Publ.
9. Knebel' M.O. (1984) *Poeziya pedagogiki* [Poetry of pedagogics]. Moscow: All-Russian Theatrical Society.
10. Krasinskaya L.E. (1986) *Opernaya melodika Chaikovskogo* [Tchaikovsky's opera melodies]. Leningrad: Muzyka Publ.
11. Kristi G. (1952) *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavsky's work in the opera theatre]. Moscow: Iskusstvo Publ.
12. Listov V.S. (2014) Motiv prityazaniya na nasledstvo v Pushkinskoi povesti "Pikovaya dama" [The motif of claiming an inheritance in Pushkin's novel "The Queen of Spades"]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod], 2 (2), pp. 47-52.

13. Lotman Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i: v 3-kh t.* [Selected articles: in 3 vol.], Vol. 2. Tallin: Aleksandra Publ.
14. Malochevskaya I.B. (2003) *Rezhisserskaya shkola Tovstonogova* [Tovstonogov's school of stage directing]. St. Petersburg: St. Petersburg Academy of Theatre Arts.
15. Mikhailov L.D. (1985) *Sem' glav o teatre: razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters about theatre: thoughts, memories, dialogues]. Moscow: Iskusstvo Publ.
16. Polamishhev A.M. (1992) *Masterstvo rezhissera: ot analiza – k voploshcheniyu* [The director's craft: from analysis to implementation]. Sofia: Evropa Publ.
17. Polamishhev A.M. (1977) *Sobytie – osnova spektaklya* [The event is the basis for a performance]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ.
18. Popov P.G. (2005) *O metode* [On the method]. Moscow: All-Russian Centre for Artistic Creativity.
19. *Stanislavskii – reformator opernogo iskusstva* [Stanislavsky as the reformer of opera] (1983). Moscow: Muzyka Publ.
20. Stanislavskii K.S. (1945) *Rezhisserskii plan Otello* [The director's plan for Othello]. Moscow: Iskusstvo Publ.
21. *Voprosy rezhissury* [Issues of directing] (1954). Moscow: Iskusstvo Publ.
22. Wagner R. (1978) *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo Publ.
23. Yarustovskii B.M. (1947) *Opernaya dramaturgiya Chaikovskogo* [Tchaikovsky's opera dramaturgy]. Moscow – Leningrad: Gosmuzizdat Publ.