

Чепинога Алла Валерьевна

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ В ДРАМАТИЧЕСКОМ И ОПЕРНОМ СПЕКТАКЛЕ

В данной статье делается попытка установить терминологическое значение понятий "действие" и "сквозное действие" в драматическом и оперном театре. Отмечается, что отсутствие четких значений этих терминов наносит существенный урон как анализу драматургического материала, так и процессу его воплощения в спектакле. Указывается, что в драматическом театре эти термины принадлежат разным этапам создания спектакля и напрямую связаны с вопросами интерпретации драматургического материала. Автором констатируются принципиальное различие этих категорий в работе режиссера драматического театра и обязательность совпадения значения этих терминов для режиссера оперного театра. Последнее будет обусловлено спецификой работы оперного режиссера, заключающейся в особенностях музыкальной драматургии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/56.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 4(66): в 2-х ч. Ч. 1. С. 206-210. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

27. Френкель М. Пластика сценического пространства. Киев: Мистецтво, 1987. 183 с.
28. Черная Е. Беседы об опере. Оперные формы. Хор [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fedorov.ws/chernaya063.html> (дата обращения: 18.02.2016).
29. Эйзенштейн С. Метод. М.: Эйзенштейн-Центр, 2002. Т. 2. Тайны мастеров. 495 с.
30. Эйзенштейн С. М. Режиссура: искусство мизансцены // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1966. Т. 4. 821 с.
31. Энгиль Ю. Д. Глазами современника: избранные статьи о русской музыке. М.: Советский композитор, 1971. 523 с.

CHORUS' MISE-EN-SCENE AS A PROBLEM OF SPACE DECISION OF OPERA PERFORMANCE

Chepinoga Alla Valer'evna, Ph. D. in Art Criticism
Russian University of Theatre Arts (GITIS)
Allachepinoga@yandex.ru

According to the author, the problem of chorus' mise-en-scene is directly associated with the method to analyze the opera score. Using the efficient analysis method involves crowd scenes designing with a view to identify, visualize a hidden meaning imposed by the author and requires a scenographic means of space decision for chorus' mise-en-scene. Illustrating the plot involves the theatrical-decorative scene design and results in the artificial aestheticized static use of chorus in the performance.

Key words and phrases: mise-en-scene; chorus; opera; action; efficient analysis; plot; conflict; dramaturgy; musical dramaturgy; idea; theatrical-decorative art; scenography.

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

В данной статье делается попытка установить терминологическое значение понятий «действие» и «сквозное действие» в драматическом и оперном театре. Отмечается, что отсутствие четких значений этих терминов наносит существенный урон как анализу драматургического материала, так и процессу его воплощения в спектакле. Указывается, что в драматическом театре эти термины принадлежат разным этапам создания спектакля и напрямую связаны с вопросами интерпретации драматургического материала. Автором констатируются принципиальное различие этих категорий в работе режиссера драматического театра и обязательность совпадения значения этих терминов для режиссера оперного театра. Последнее будет обусловлено спецификой работы оперного режиссера, заключающейся в особенностях музыкальной драматургии.

Ключевые слова и фразы: действие; сквозное действие; драматургия; музыкальная драматургия; интерпретация; замысел; идея; сверхзадача.

Чепинога Алла Валерьевна, к. искусствоведения
Российский институт театрального искусства – ГИТИС
allachepinoga@yandex.ru

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ В ДРАМАТИЧЕСКОМ И ОПЕРНОМ СПЕКТАКЛЕ

Терминологическая путаница, царящая в теории режиссуры, нанесла непоправимый урон театральному искусству всех видов и жанров. Отсутствие практической применимости, строгих «технологических» параметров и категорий превратило режиссуру из конкретной профессии с конкретной суммой навыков и умений в некий способ волонтаристского самовыражения «избранной личности». Отсутствие ясности в «технологической цепочке» создания спектакля породило у нового поколения режиссеров ощущение вседозволенности в распоряжении авторским замыслом, сделало возможным использование драматургического материала лишь как сюжетного повода для «упражнений» в интерпретации, которая воистину не имеет границ в современном театре.

Так происходит потому, что развитие театральной теории было искусственно прервано. Попытки уточнения терминов, выявленных в процессе поисков и экспериментов классиками театра К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, М. О. Кнебель, которые были предприняты в 60-70 гг. XX века такими мощными фигурами режиссеров-теоретиков в драме, как Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос, А. М. Поламишев и Б. А. Покровский, Г. П. Ансимов, Л. Д. Михайлов, в дальнейшем уже не получили логического развития. Однако, внося свой вклад, они не завершили процесса построения стройного терминологического здания методики создания драматического и оперного спектакля, а за последние примерно тридцать лет в режиссерской теории не появилось ни одного серьезного исследования в этой области.

Нечеткость, эмоциональность, расплывчатость формулировок порождают не только дублирование понятий, но и смешение их смыслов. А значит, «инструменты», призванные помочь режиссеру создать спектакль, не получают практического применения.

Наиболее характерно этот процесс отразился на таких понятиях, как «сверхзадача» и «сквозное действие». У любого практикующего режиссера при существующих нынче определениях необходимо встает вопрос: чем «сквозное действие» отличается от понятия «действие»? Почему «идея» и «сверхзадача» – термины принципиально разные? Непонимание этой разницы приводит к тому, что режиссура, упоминая эти термины в разборе

драматургического материала с актерами, по сути, ими совершенно не пользуется. Это в значительной мере отражается на качестве выпускаемых ими спектаклей, постепенно превращающихся исключительно в иллюстрацию сюжета яркими и броскими, эффектными «фотографиями»-мизансценами, подобно модным нынче глянцевым журналам.

Однако между понятиями «действие» и «сквозное действие» лежит существеннейшая разница. Попробуем разобраться, в чем она состоит.

«Всё, что существует в “системе”, нужно, в первую очередь, для сквозного действия и для сверхзадачи. <...> В каждой хорошей пьесе её сверхзадача и сквозное действие органически вытекают *из самой природы произведения*. Этому нельзя нарушать безнаказанно, не убив самого произведения» [6, с. 339].

Подобная формулировка К. С. Станиславского предельно верна, однако требует как минимум двух уточнений. Сквозное действие действительно «вытекает» из самого произведения, однако в чем тогда принципиальная его разница с понятием «действие»? Сквозное действие изначально «заложено» драматургом в его произведение и должно быть «вычитано» из пьесы или партитуры, или оно «привносится» режиссером?

«Сквозное действие... создается из длинного ряда больших задач. В каждой из них огромное количество маленьких задач, выполняемых подсознательно. <...> Сквозное действие является могущественным возбуждающим средством... для воздействия на подсознание... Но сквозное действие создается не само по себе. Сила его творческого стремления находится в непосредственной зависимости от увлекательности сверхзадачи» [Там же, с. 363].

При всей верности этого положения К. С. Станиславского, великим режиссером не уточняется (а как бы подразумевается), кто «разбивает» драматургический материал на куски и задачи: драматург, а режиссеру остается верно их вычленивать? Или режиссер в процессе работы над пьесой или партитурой?

«Ряд отдельных задач, лежащих в данном куске, разрешение которых должно создать определенный *смысл действия*, подсказывает сквозное действие куска. Ряд режиссерских кусков, заключенных в акт или картину, определяется сквозным действием этого акта или картины, а сквозные действия актов или картин определяются сквозным действием всей пьесы. То же самое надлежит сказать относительно ролей. Каждая роль имеет свое сквозное действие. Все сквозные действия ролей в пределах кусков, сцен и всей пьесы определяются единым сквозным действием» [5, с. 99].

Подобное определение сквозного действия не только смешивает задачи актерского творчества с общережиссерским построением спектакля, но и лишает понятие «единства сквозного действия» какого-либо смысла, превращая «сквозное действие» в мозаику, складывающуюся *«по факту»* создания спектакля. В то время как без определения единства сквозного действия приступать к работе с актерами вообще бессмысленно.

К. С. Станиславский, по-видимому, ощущая это, пытается уточнить термин, утверждая, что «действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли мы называем на нашем языке... “сквозное действие артисто-роли”... Не будь сквозного действия, все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга без всякой надежды ожить. Но линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче» [6, с. 338]. Однако каким образом рождается «сквозное действие» и на каком этапе работы над спектаклем режиссер обязан представлять себе его наличие, при таком формулировании определить трудно.

Значительное уточнение вносит в определение «сквозного действия» Г. А. Товстоногов: «Сквозное действие – действенное выражение конфликта» [2, с. 109], это «процесс движения конфликта, то, за чем следует, следит зритель в каждый момент сценического действия» [Там же, с. 356]. Оно «отвечает на вопросы: за что идет борьба, за чем мы следим, – а затем выстраивается через единственно возможный ежесекундный поединок. Зритель следит за психологической схваткой, но при точном построении у него возникает ощущение глобальной борьбы, то есть конфликта, а вместе с тем, темы и сверхзадачи» [Там же, с. 211]. «Сквозное действие произведения всегда складывается из борьбы каждого из персонажей за свою цель. Осталось определить – что за цели и какова общая борьба? <...> Вся мировая драматургия, любая пьеса построены на том, что каждый борется за свои цели!» [Там же, с. 235]. Выяснение целей, как утверждает Г. А. Товстоногов, достигается через «анализ предлагаемых обстоятельств и помогает постичь сквозное действие» [Там же, с. 230].

Существенность этих уточнений только в том, что прерогатива определения сквозного действия, по Г. А. Товстоногову, теперь уже точно принадлежит режиссеру, поскольку развитие сквозного действия он вычитывает из тех предлагаемых обстоятельств (и из них же и определяет цели персонажей!), которые даны автором. Кроме того, существенно уточнение, что само понятие напрямую связано не только со сверхзадачей, но и с понятием «конфликт». Однако точного определения «сквозного действия», сколько бы мы ни искали, мы найти ни у кого не сможем.

Более или менее все вопросы начнут получать ответы, а понятия уточняться только тогда, когда мы вспомним, что у спектакля как бы два «отца»: автор и режиссер. При этом оба являются *интерпретаторами жизни*, то есть каждый из них имеет право на свой «угол зрения» на тот сюжет, который предложен автору – жизнью, а режиссеру – драматургом.

Однако сюжет и действие – вещи принципиально разные. Сюжет является лишь *средством выражения* действия для драматурга, поскольку отбирая определённые события из жизни и «опуская» имевшие место в реальности «связки» между ними за ненадобностью, драматург руководствуется какой-то мыслью, под выражением которой и организует свое произведение. Это и называется «идея».

Принципиально понимать, что «идея» есть структурообразующее понятие для драматургического произведения. Выражением идеи будет заложенное драматургом *действие*, которое принципиально не равно развитию

сюжета. Сюжет – это лишь набор *видимых* фактов, произошедших в определенном месте в определенное время. Действие же – это такая сумма *невидимых* зрителю причин, вызывавших и «толкающих» те или иные события сюжета, которая отражается в особенностях поведения и речи персонажей и чаще всего выражается режиссером в мизансценировании. Выявить действие, которое заложено драматургом, тогда действительно помогают предлагаемые обстоятельства, также заложенные драматургом в пьесу.

Сообразно идее будет заложен драматургом и конфликт. «Конфликт – неизменный стержень драматического произведения, подлинный двигатель драматического действия» [4, с. 134]. Однако при этом принципиальной ошибкой было бы считать, что «в любом оперном произведении мы находим различные драматические линии, подчас необычайно сложно переплетающиеся между собой. Но в этом сложном комплексе главенствует ведущая драматическая линия – единое устремление, целенаправленное действие чаще всего положительных героев, образующее сквозное действие драмы или оперы. Сквозное действие в оперном произведении органически связано с развитием образа его главного героя» [Там же]. Такое понимание конфликта сводит все многообразие драматургического материала (и оперного особенно) к иллюстрации событий сюжета, к пренебрежению целым комплексом «проходных» персонажей, которые «для чего-то» тем не менее выведены драматургом в сюжете. Это напрямую отражается в неумении построить «сквозное действие», поскольку оно потому и «сквозное», что охватывает всё, без исключения, что происходит, и всех, кто хотя бы минимально, но участвует в сюжете. Действие – это динамика становления и развития идеи, и поэтому «лишних» персонажей, «не главных», «не носителей» идеи и конфликта в драматургии быть не может.

Драматургический конфликт менее всего имеет отношение только к главным героям и сюжету. Это скрытая линия развития идеи драматурга и поэтому не может пониматься как простое противостояние персонажей в сюжете. Он раскрывается *посредством* сюжета, поведением и особенностями речи персонажей, мизансценированием, сценографическим оформлением спектакля и принципом взаимодействия актера с созданной художником средой. Поскольку конфликт есть средство раскрытия недвижимых причин происходящего, он, собственно, и является столкновением этих *причин*, по которым произошёл сюжет. Конфликт поэтому как раз полностью реализуется действием, а не сюжетом.

Важным выводом на пути определения понятия «сквозное действие» тогда становится то, что «идея», «действие» и «конфликт» *даны драматургом* как интерпретатором жизни *«первого уровня»*. Стоит обязательно заметить здесь, что другой автор, взяв тот же сюжет, заложит в него другую идею (структурообразующую конструкцию). И тогда в этом сюжете будет заложено другое действие и другой конфликт. Хорошим примером будут известные и принципиально разные авторские трактовки сюжета «Гамлета» у К. Марло и У. Шекспира, а в опере – принципиально разные трактовки сюжета «Пиковой дамы» А. С. Пушкиным и композитором П. И. Чайковским. А. С. Пушкин выстраивает тему рока, а П. И. Чайковский «вычитывает» в «Пиковой даме» тему «бесов» Ф. М. Достоевского, которую реализует через игроков и образ Лизы. Идея, действие и драматургический конфликт – это *авторский способ* интерпретации момента жизни.

Однако режиссер тоже имеет право на интерпретацию. Только по отношению к нему «моментом жизни», необходимо требующим интерпретации, будет уже само драматургическое произведение. Таким образом, роль режиссера в производстве спектакля – это интерпретатор «второго уровня». Соответственно, для отражения механизма этого уровня интерпретации должна существовать и своя терминология.

Получая «идею», «конфликт» и «действие» – как «момент жизни», посредством которого они реализуются, режиссер имеет право на собственное *видение* этих структурообразующих элементов.

Для этого в ходе работы над спектаклем он сперва анализирует замысел автора, выявляя все эти категории в авторской структуре произведения, а затем «переструктурирует» их сообразно своему замыслу. На этом этапе и возникают категории, отражающие собственно режиссерскую работу над пьесой или партитурой. Имея право в рамках замысла по-своему увидеть идею, драматургический конфликт и действие, придав им иной, более современный угол зрения, режиссер привносит в них свою индивидуальность, свое мировоззрение, свои желания и пристрастия. В заложенной драматургом структуре режиссер акцентирует один элемент и «притенит» другой – отсюда произойдет режиссерская переакцентировка первоначальных смысловых акцентов, расставленных драматургом. Тогда изначальная авторская идея, подвергшись режиссерскому осмыслению, становится сверхзадачей, драматургический конфликт превращается в сценический, а действие – в «сквозное действие». При этом, подчеркиваем, режиссер имеет право лишь на переакцентировку изначальной заданной автором структуры, а не на кардинальный ее слом.

То есть на этапе замысла и воплощения спектакля, после тщательного анализа авторского замысла у режиссера для постановки спектакля появляются *свои* термины как отражение вновь создаваемой на основе авторской режиссерской структуры произведения. Это термины «второго уровня» интерпретации – постановки спектакля.

Требование разделения этапов постановки спектакля на аналитический (изучение замысла автора) и «постановочный» (реализация замысла режиссера на базе замысла автора) устраняет как терминологическую путаницу, так и позволяет понять механизм интерпретирования изначального драматургического произведения. Кроме того, оно позволяет уточнить значение терминов, дать им принципиальное определение.

В частности, под «сквозным действием» мы будем понимать действие, которое выстраивает *режиссер* сообразно *своему* пониманию *сверхзадачи*. Прекрасным и очевидным примером такого «разделения» может послужить спектакль «Дядя Ваня» 2010 года в постановке А. С. Кончаловского. Изначально, в пьесе, А. П. Чеховым заложено в драматургию действие по сближению Сони и Астрова. Однако при условии, которое четко оговорено драматургом: что Астров не любит Соню и не замечает ее чувств. Однако в пользу возможного сближения говорят заложенные в пьесу автором предлагаемые обстоятельства: Астров не только частый гость в доме, он почти живет здесь, не только через день обедая, но и проводя здесь долгие зимние вечера.

У него даже есть собственный письменный стол в кабинете дяди Вани. Он, по сути, своеобразный член семьи, хотя ни один из персонажей четко об этом не отдает себе отчета. Однако у драматурга действие по дальнейшему сближению двух персонажей совершенно точно обречено на неудачу: после романа с Еленой Астров уезжает «на совсем», обещая больше никогда не бывать в этом доме и потому забирая все свои вещи. Всё *действие, выписанное драматургом*, направлено к этому разрыву, все художественные средства пьесы подчеркивают, что Астров принципиально не замечает Сони и ее чувств и, узнав о них, не хочет ее обманывать.

Однако режиссер, не нарушая действия драматурга, вносит своё *видение* этой ситуации и сообразно этому строит свое сквозное действие. Если у А. П. Чехова Соня не красива и не умеет привлекать внимание мужчин – и в этом причина неудачи ее любви, то режиссер видит причину иначе. Соня, со своей заботой о нем, *привычна* Астрову настолько, что он не замечает ее хлопот и пользуется ими как чем-то само собой разумеющимся. Между ними существует прочная дружба, которая также воспринимается им как само собой разумеющееся. И это отчетливо выстроено режиссером в поведении героев через «сквозное действие», которое приводит, по сути, к новаторскому прочтению чеховской пьесы. В конце, после того как уезжает Елена, Астров, собирая свои вещи, вдруг осознает, что он лишается этой привычной, ровной и теплой заботы. Внезапно он обнаруживает, что привык к ней, что он нуждается в ней и что теперь ему будет этой дружбы, этой заботы не хватать. Это четко выражено в поведении героя в последние минуты пребывания его в доме. Получается, при всех словесных декларациях Астрова, что он не будет более тут бывать, по его поведению, по оттенкам поведения Сони очевидно, что разлука эта долго не продлится – впервые в истории театра режиссер как бы вопреки драматургу, но странным образом не нарушая его действия, а лишь переакцентируя его, своим «сквозным действием» дает зрителю видимую надежду на соединение Астрова и Сони.

Таким образом, строя определения, следует сказать, что действие – это сумма причин развития сюжета, данная автором в пьесе. В то время как «сквозное действие» – это сумма причин развития сюжета, заложенная в спектакль режиссером.

Однако не так происходит в оперном театре. Технологический процесс анализа материала тут имеет свои особенности, как и процесс воплощения. Стоит отметить, в постановке оперы есть своя специфика в разделении аналитического и постановочного этапа. Соответственно, будет и корректировка терминологии.

Так, в частности, на это разделение и на терминологию будет влиять тот факт, что в оперном и драматическом театре существует разница в исходном драматургическом материале. Драматическая пьеса содержит в себе все, кроме эмоций и чувств персонажей. Действие, построенное драматургом, лишь намекает на них. Соответственно, выделив в аналитический период идею, драматургический конфликт и действие драматурга, режиссер имеет возможность *по ним* реконструировать замысел драматурга в части эмоций и чувств. Интерпретировав изначальный замысел, т.е. внося свое понимание идеи, трансформируя ее в сверхзадачу, действие – в сквозное действие, режиссер вместе с актерами на основе этих параметров и выстраивает партитуру эмоций и чувств персонажей такими, какими он их увидел. И в этом есть момент интерпретации пьесы режиссером.

В опере все иначе. Специфика музыки как таковой заключается в том, что она представляет собой *чистые эмоции и чувства*, но не содержит предлагаемых обстоятельств как их причин, тех раздражителей, которые вызвали *именно эти*, а не какие-то иные эмоции и чувства. Партитура дает режиссеру как бы готовый результат: пик переживаний персонажей, которые искать уже не надо – они заранее даны композитором. Скорее надо искать средства, благодаря которым актер *вынужден будет* испытать те же эмоции и чувства, которые заложил композитор в психологическую ткань героя. То есть режиссеру следует реконструировать (придумывать) заново (а не «вычитывать» из пьесы) предлагаемые обстоятельства (раздражители эмоций), которые смогут адекватно стимулировать воображение актера и позволят ему «дотянуться» до заложенных в партитуре композитором чувств и эмоций.

Поэтому если драматический режиссер интерпретирует все: идею, конфликт и действие, то оперный режиссер должен разделить и заразиться идеей, заложенной композитором (или не брать произведение в работу вообще), и... сделать ее своей сверхзадачей. Поэтому и сквозное действие будет у оперного режиссера – действием, заложенным драматургом в оперную партитуру, поскольку эмоции и чувства есть результат действия (а они уже даны драматургом!). То есть в оперном спектакле режиссером интерпретируются (сочиняются как бы заново, подбираются) только предлагаемые обстоятельства (раздражители, причины), приводящие *к этой заданной идее-сверхзадаче и к этому действию – сквозному действию*. В противном случае режиссер существенно разойдется с драматургом в градусе чувств и эмоций персонажа – т.е. со звучащей музыкой.

Поэтому в процессе постановки оперы аналитический этап для режиссера еще более важен и трудоемок, чем в драматическом театре, поскольку роль режиссера в данном случае сводится к тому, чтобы сквозь абстрактную ткань музыки *верно, адекватно, у самого композитора* вычленил сверхзадачу и сквозное действие, заложенные им, как драматургом, и «написанные» музыкой. Так происходит еще и потому, что композитор при написании оперы, по сути, уже берет на себя часть режиссерских функций, заранее дав результат *чувств и эмоций* персонажей. Любое отступление от этого правила будет рождать искажение изначального замысла, значительные купюры в партитуре, искажение темпов, оттенков и прочие недопустимые по отношению к изначальному материалу действия. Вычленив сквозное действие, *уже* заложенное драматургом в партитуру чувств, для оперного режиссера задача гораздо более сложная, чем в драматическом театре, где режиссер более свободен по отношению к интерпретируемому материалу и имеет возможность посредством анализа выделить идею и действие, превратить их в «сверхзадачу» и «сквозное действие», т.е. интерпретировать их самостоятельно.

Посредством чего композитор «чертит» пунктир сквозного действия? Для «разгадки» этого в партитуре существует множество «подсказок» – было бы у режиссера желание и достаточно квалификации их «разгадать». Так, прежде всего, композитор за всеми персонажами закрепляет музыкальные темы и тональности,

трансформация которых будет бесспорно свидетельствовать о тех или иных перипетиях сквозного действия. «Главный прием – тематическая разработка для отражения в драматургии музыки тех эмоциональных сдвигов, психологических состояний действующих лиц, которые являются следствием происходящего в это время сценического действия. Именно сама динамика этого процесса: становление музыкальных тем-образов и развитие, столкновение или сопоставление – отражает динамику внутренней жизни, а через них – все перипетии конфликта» [1, с. 33]. На пути «разведки» замысла композитора у режиссера есть масса открытий, если он умеет задавать партитуре «правильные» вопросы. Например, известно, что при первой редакции либретто «Евгения Онегина» у оперы композитором был создан «счастливый финал» (что само по себе довольно смелая авторски-режиссерская интерпретация изначального пушкинского сюжета). Однако, поменяв редакцию либретто и последовав в нем за исходным литературным материалом, у которого финал отнюдь не «счастливый», П. И. Чайковский тем не менее почему-то не изменил в партитуре ни единой ноты! А между тем разница между сближением персонажей и их расставанием навсегда колоссальная! Естественно, что для оперного режиссера при постановке «Евгения Онегина» становится вопрос о смысле «сквозного действия», которое композитор заложил в драматургию музыки. Поскольку «сквозное» – это и есть движение смысла, то каким оно должно быть, если изменился сюжет, но не изменилась идея!

Еще одним средством, которое могло бы привести режиссера к уникальной «разгадке» авторски-режиссерского замысла композитора, является тональность. По мере развития музыкального действия в партитуре наблюдается и интересная динамика: вся опера начинается в соль миноре и заканчивается в ми миноре: тональности, причудливо варьируясь в ариях главных и не главных персонажей (и тем самым четко показывая связность *всех* действующих лиц оперы, а не только главных героев в общей идее произведения), в процессе разворачивания музыкального материала плавно «приходят» из одной в другую. В чем смысл такого «плавного дрейфа»? Почему именно соль минор и ми минор? Раскрыв хотя бы этот секрет (а сама опера хранит в себе еще немало других!) на стадии анализа партитуры, режиссер безошибочно выйдет на пунктир увлекательного «сквозного действия», который поможет ему, подскажет, будет «путеводной звездой» в сочинении небанальных, «не оперных», не «штампованных» предлагаемых обстоятельств, то есть позволит верно, а главное – современно интерпретировать изначальный драматургический материал.

Список литературы

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 450 с.
2. Георгий Товстоногов репетирует и учит / лит. запись С. М. Лосева; сост. Е. И. Горфункель; ред. Е. С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 607 с.
3. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы (на материале классического наследия) // Друскин М. Исследования. Воспоминания. Л. – М.: Советский композитор, 1977. С. 96-169.
4. Лишанский Е. Я. Некоторые вопросы оперной режиссуры и воспитания певца-актера // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 101. С. 120-145.
5. Сахновский В. Г. Режиссура и методика ее преподавания. М. – Л.: Искусство, 1939. 238 с.
6. Станиславский К. С. Работа актёра над собой // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. 502 с.
7. Стогний И. С. Скрытый мотив в музыкальном произведении // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сб. трудов / отв. ред. Т. Науменко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 209-226.
8. Строева М. Н. Режиссёрские искания Станиславского. М.: Наука, 1973. 376 с.
9. Ферман В. Э. Основы оперной драматургии. М.: Музгиз, 1961. 357 с.
10. Хализев В. Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. С. 6-27.
11. Холопов Ю. Н. Проблема логики музыкального мышления // Точные методы и музыкальное искусство: материалы симпозиума. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1972. С. 18-24.
12. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 245 с.
13. Цытович В. И. Некоторые аспекты тембровой драматургии // Современные вопросы музыкознания. М.: Музыка, 1976. С. 207-237.
14. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М.: Музгиз, 1952. 374 с.
15. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века: в 2-х т. М.: Музыка, 1971-1978. Т. I. 356 с.; Т. 2. 260 с.

CONTINUOUS ACTION IN DRAMATIC AND OPERA PERFORMANCE

Chepinoga Alla Valer'evna, Ph. D. in Art Criticism
Russian University of Theatre Arts (GITIS)
allachepinoga@yandex.ru

The article aims to identify the terminological meaning of the concepts “action” and “continuous action” in the dramatic and opera theatre. The author points out that the absence of the clear definitions of these terms affects negatively both the analysis of dramaturgic material and the process of its implementation in the performance. The paper emphasizes that in the dramatic theatre these terms belong to different periods of staging and are directly associated with the issues of dramaturgic material interpretation. The researcher argues for the fundamental difference of these categories in the work of the dramaturgic stage director and the obligatory coincidence of these terms meanings for the opera stage director. The latter will be conditioned by the specifics of the opera stage director’s work involving the peculiarities of musical dramaturgy.

Key words and phrases: action; continuous action; dramaturgy; musical dramaturgy; interpretation; intention; idea; ultimate priority.