

РЕЖИССЁРСКИЙ АНАЛИЗ ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРЫ:  
«ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА»  
И ПРИНЦИПЫ ИХ РЕКОНСТРУКЦИИ

Высказывания о том, что при постановке оперы режиссёр обязан руководствоваться, прежде всего, партитурой, ныне являются «общим местом» профессиональной театральной риторики. «Единственным автором-драматургом для оперного режиссёра является музыкальный драматург – композитор», – утверждает Б. Покровский [6, с. 27]. По его мнению, режиссёр «...призван раскрыть в партитуре её сценическое действие, выраженное музыкой» [8, с. 13]. Как отмечает Г. Ансимов, «...дело режиссёра – разгадать звукосплетения и нюансы, так, иногда кажется, некстати поставленные композитором» [2, с. 239]. «Текст оперы... – вторит ему Е. Акулов, – не может дать точную картину психологических состояний героев, ибо внутренний смысл музыки далеко не всегда совпадает с прямым смыслом слов, зачастую выходит за его пределы, а иногда прямо противоречит тексту. Только в самой музыке оперы можно найти исчерпывающее выражение логики действия, которой руководствовался композитор» [1, с. 22]. Б. Покровский даже подчёркивает, что «...режиссёру театра отнюдь не рекомендуется предварительное знакомство с новой для него оперой по либретто, т. е. по тексту, воспринятому вне драматургического и эмоционального преобразования его музыкой» [6, с. 25].

Но как и каким образом приложить к системе нотных знаков партитуры режиссёрский действенный анализ? Как при отсутствии ясно очерченных событий (запись либретто, напомним, содержит лишь канву сюжета) обнаружить их в чередующихся тональностях, диезах и бемолях, *legato* и *mezzo forte*? Ведь сплошь и рядом практикующий режиссёр, вежливо выслушав все поучения, тем не менее обращается к литературному первоисточнику, и... В «готовом продукте» – поставленном спектакле – музыка постепенно превращается либо в самоцель, либо в «музыкальное сопровождение».

Подобное происходит оттого, что теоретически чётко не сформулированы особенности функционирования действенного анализа партитуры, благоприятствующие его практиче-

скому применению; блестящие примеры из практики Б. Покровского, Е. Акулова, Г. Ансимова должным образом не обобщены и не систематизированы. Так, не осмыслено в полной мере основополагающее утверждение Б. Покровского: «...оперный режиссёр получает “в готовом виде” то, к чему актёры и режиссёры драматического театра лишь устремляют свои поиски <...>» [6, с. 31]. Что же «получает» режиссёр? Согласно Б. Покровскому, «...музыка оперы независимо от нас предъявляет зрителю конечный результат – готовые чувства высочайшей убедительности, выразительности <...>» [7, с. 145]. Заметим, речь идёт о чувствах особых: «В музыке огромная часть безотчётна. Музыкальные страсти – это не житейские страсти», – писал Н. Гоголь [3, с. 178].

Но «играть чувства» – значит фактически иллюстрировать музыку. А требуется иное: «существовать, то есть думать и вести себя на сцене, как думают и ведут себя современные люди <...> петь так, чтобы пение соответствовало этому поведению <...> чтобы пение стало органическим проявлением природы героя». Следовательно, «...самый простой метод решения задачи – *сочинение таких предлагаемых обстоятельств*, в которых исполнитель был бы поставлен перед необходимостью действовать всем своим существом и голосом», – указывает Г. Ансимов [2, с. 97].

Как режиссёру извлечь из нотных знаков и сочинить эти самые «предлагаемые обстоятельства»? Прежде всего, нужно уяснить, что такое чувства и эмоции. Только тогда можно будет оценить, каким богатством «подсказок», по сравнению с драматическим режиссёром, обладает постановщик оперы. И, в частности, предстоит разобраться в принципиально важном вопросе: эмоции или чувства зашифрованы в партитуре? Ведь, как известно, в жизни (да и в науке) эти два понятия зачастую не различают, употребляя их, по существу, на правах синонимов [14, с. 50].

Современная дефиниция, принятая в психологии, гласит: «Эмоции (от лат. *emovere* – возбуждать, волновать) – особый класс психи-

ческих процессов и состояний, связанных с инстинктами, потребностями и мотивами, отражающих в форме непосредственного переживания (удовлетворения, радости, страха и т. д.) значимость действующих на индивида явлений и ситуаций для осуществления его жизнедеятельности»; в свою очередь, «чувства – устойчивые эмоциональные отношения человека к явлениям действительности, отражающие значение этих явлений в связи с его потребностями и мотивами; высший продукт развития эмоциональных процессов в общественных условиях» [9, с. 384]. Опираясь на цитируемые определения, сделать вывод о различиях между чувствами и эмоциями практически невозможно, а между тем, для оперы это вопрос принципиальный.

Согласно представлениям психологической науки, «...всякое действие, в том числе и мыслительное, начинается с восприятия нарушения равновесия между индивидом и внешней средой, приводящего к потребности восстановить это равновесие» [15, с. 653]. Иными словами, раздражитель внешней среды нарушает психологический комфорт личности (баланс между индивидуумом и средой), заставляя человека оценивать силу воздействия, оказываемого извне, и стимулируя активные поступки в целях восстановления равновесия. Это вполне согласуется и с теорией Дарвина, утверждавшего, что все живые объекты обрели эмоциональность в результате адаптации к внешней среде обитания (см.: [4]), и с достижениями современной психологии: эмоции существуют «...как особый вид психических процессов, которые выражают переживание человеком его отношения к окружающему миру и самому себе» [11, с. 16]. Эмоции – *активная краткосрочная реакция на раздражитель внешней среды, призванная содействовать восстановлению психологического баланса личности*. Исчезает раздражитель – исчезает эмоция; сменяется раздражитель – сменяется эмоция.

Чувства, напротив, являются результатом *многолетней (устойчивой) реакции*, закрепившейся в связи с неоднократно испытываемой одной и той же эмоцией по отношению к одному и тому же раздражителю. Чувства устойчивы к влияниям случайных внешних раздражителей: Княжна Мэри любит Печорина, а Татьяна – Онегина, Дон Жуан не блещет моральными качествами, но в него без памяти влюбляются все женщины, а графиня Альмавива, невзирая на все «шалости», по-прежнему любит своего неверного супруга. Между тем, *эмоции*, проявляемые упомянутыми героями по отношению к своим возлюбленным, ока-

зываются самыми разнообразными! Эмоция может быть *следствием* испытываемого чувства, а может и не совпадать с ним по «окрашенности»: горячо любимые люди порой вызывают приступы бешеного раздражения (Отелло и Дездемона), ненавидимые – парадоксально провоцируют эмоцию глубокого участия (например, выражаемую Яго по отношению к Отелло и Дездемоне – жертвам его интриги, пребывающим в полном неведении относительно автора таковой).

В жизни человек чаще всего *не объясняет свои чувства*, он просто их испытывает. Чувства безотчётны, а потому *неуправляемы*. Эмоциями можно управлять, поскольку они *вполне осознаваемы*, поскольку у них всегда есть объяснимая причина – конкретный раздражитель внешней среды. Личность может сформулировать *мысль*, которая возникает при появлении того или иного раздражителя, нарушающего психологический баланс, – ведь эмоции всегда соотнесены с *конкретной* ситуацией, с *конкретным* раздражителем, они «остывают» вместе с исчезновением ситуации и соответствующего раздражителя. Управляемость эмоций, их контролируемость закономерно связаны с опознаванием раздражителя. На этом свойстве эмоций основывается театральное искусство.

Что же зафиксировано в партитуре? И чувства, и эмоции. Значит, режиссёр прежде всего должен определить, к чему и кому персонажи испытывают устойчивые чувства, а к чему и кому – эмоции. Чувства будут проявляться посредством общей, главной заданной тональности, повторяющихся тем и лейтмотивов, являясь основой для реконструкции *идеи, конфликта и сквозного действия*. Ярким примером чувства как длительного и устойчивого психологического состояния, способствующего формированию идеи спектакля, можно привести упоминаемое Г. Ансимовым «открытие» в партитуре оперы «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева малозначащей, на первый взгляд, песни «О дубке» [2, с. 90]. Названную песню исполняет хор колхозников, спасших советского лётчика; при этом её напев оказывается фактически тождественным масштабной, ключевой «теме советского человека», проводимой композитором в оркестровой партии. Иными словами, композитор сознательно сближает ведущую тему оперы с «интермедийной» песней, выводя последнюю на уровень символа. Откликаясь на авторскую «подсказку», режиссёр создал центральный образ сценической постановки: вступительный хор, поющий песню «О дубке», на протяжении

всего спектакля, по образцу античной трагедии, «комментирует» происходящее на сцене. Чувство восхищения и преклонения перед подвигом, таким образом, приобретает подлинную монументальность и, благодаря сквозному использованию описываемого приёма, возвышается до главной идеи спектакля. Заметим, что обозначенную идею вряд ли можно исчерпывающе сформулировать и охарактеризовать словами: в чувстве преклонения перед подвигом героя останутся обертоны, поистине невыразимые исполнителями спектакля или зрителями – только музыкой.

Эмоции же, образуя *основное «тело» партитуры* и запечатлеваясь в оркестровом изложении, модуляциях, резких и внезапных сменах темпа, ритма, размера и тональностей, послужат основой для реконструкции *предлагаемых обстоятельств*.

Но что скрывается за «предлагаемыми обстоятельствами»? Несомненно, «магическое если бы» К. Станиславского. Однако, вследствие расплывчатой формулировки, существует проблема *отбора* предлагаемых обстоятельств. Режиссёры, честно следуя методике, подчас ведут долгие и бесплодные разговоры об индивидуальных и обусловленных эпохой особенностях поведения персонажа, о месте и времени протекания событий оперы. А в дальнейшем, не зная, как распорядиться всем этим «богатством» подробностей, избегают его и... привычно следуют за сюжетом либретто. «Магическое если бы» К. Станиславского действительно «...является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество» [13, с. 57]. При этом к «предлагаемым обстоятельствам» могут быть отнесены не *все* знания о персонаже, которые будят в актёре и режиссёре творческую фантазию, а только служащие *непосредственными раздражителями эмоций*. Речь идёт о фактах, почерпнутых из партитуры или пьесы, нарушающих психологический баланс персонажа и тем самым рождающих потребность в активном стремлении к восстановлению этого баланса.

В жизни указанный процесс происходит спонтанно: человек не задумывается об интеллектуальной причине своей реакции на «раздражитель» окружающей среды, но попросту, «приняв сигнал», действует. «Сценическое действие отличается от жизненного тем, что оно формируется при наличии установки не на реальную, а на воображаемую ситуацию» [10, с. 655]. Значит, обстоятельства, которые являются причиной-«раздражителем», нарушающим психологический баланс, *в реальности*

*отсутствуют*, они должны быть придуманы: «“Предлагаемые обстоятельства”, как и само “если бы”, являются предположением, “вымыслом воображения”» [13, с. 62].

Именно поэтому в технологии актёрской и режиссёрской работы сознательно акцентируется понятие «*мысли*», которая «обдумывает», «оценивает» факт-«раздражитель» и, в соответствии с этой оценкой, намечает ту или иную последовательность действий. В процессе репетиций интеллектуально *формулируется мысль*, которая вызвала в герое ту или иную эмоцию (реакцию на факт-«раздражитель»), следовательно, осознаётся *причина* эмоции. Лишь тогда упомянутый факт-«раздражитель» вызывает «...внутри вас мгновенную перестановку – сдвиг» [13, с. 59]. Чтобы создать законченный «рисунок» исполняемой роли, нужно выстроить из этих причин-мыслей *логическую цепочку*, на протяжении спектакля искусственно возбуждающую в актёре нужные эмоции и фактически предопределяющую его «маршрут» в контексте оперной партитуры. Недаром Г. Ансимов, приведя знаменитое высказывание В. Мейерхольтца (на вопрос, «...кто является ведущей фигурой в спектакле – драматург или режиссёр, В. Э. ответил: главной в театре является мысль, кому бы она ни принадлежала» [2, с. 172]), впоследствии добавляет: «...выразить мысль – значит подчеркнуть и высветить то, что задумано композитором» [2, с. 273]. Именно в этом контексте должна восприниматься и фраза Б. А. Покровского: «Любая ария... есть ход мыслей, оформляющий чувства, движение души» (цит. по: [8, с. 14]).

*Итак, «предлагаемыми обстоятельствами» следует называть только совокупность фактов-«раздражителей», которая непосредственно нарушает психологическое равновесие персонажей, и мысль, которая, оценив «раздражитель», побуждает персонажа к активным действиям по восстановлению этого равновесия.* Здесь и возникает подлинный простор для режиссёрской интерпретации! Мирозрение режиссёра, особенности его личности позволяют наметить «предлагаемые обстоятельства-раздражители», способные вызвать определённые эмоции и заведомо отличающиеся от решений другого режиссёра, обладающего иным мировосприятием и личностными качествами. Вот почему невозможно хотя бы дважды поставить классическое произведение, при видимом единстве эпохи, сценических характеров и сюжета, в одних и тех же «предлагаемых обстоятельствах», подбирая, придумывая для воссоздаваемых эмоций идентичные «раздражители». К. Станиславский, рекомендуя

«создать... предлагаемые обстоятельства, искренне поверить им», ведёт речь о подборе и запоминании логической цепочки «раздражителей», вызывающих у артиста определённые эмоции: «Если всё это удастся, то внутри вас сама собою создастся истина страстей или правдоподобие чувства» [13, с. 63].

Но «истина страстей» и «правдоподобие чувства», по сути, *уже наличествуют* в оперной партитуре. Вот почему механизм действенного анализа в оперном и драматическом спектаклях оказывается *принципиально разным*, как бы *диаметрально противоположным*. В драматическом театре *по обстоятельствам пьесы* реконструируются *эмоции*, тогда как в оперном – наоборот: *по заданным эмоциям* режиссёру надлежит реконструировать сами *обстоятельства*, которые могли вызвать упомянутые эмоции. В драме с помощью причины определяется следствие, в оперной партитуре – по следствию устанавливается причина. Если «предлагаемые обстоятельства» в пьесе нужно «вычитать», то в партитуре их следует *придумать – реконструировать путём подбора* тех мыслей, которые будут *адекватно соотноситься с эмоциональной реакцией*, уже запечатлённой драматургом-композитором. Это принципиально разные задачи, которые должны осознаваться и оперным режиссёром, применяющим действенный анализ к партитуре, и драматическим режиссёром, приступившим к постановке оперы. Сходным образом рассуждает Г. Ансимов, указывая, что режиссёру «...самому приходится сочинить обстоятельства, которые придадут произведению цельность, создадут в спектакле логику, которая помогла бы выявить и заставить засверкать музыкально-драматические решения композитора, *связать действие и сюжет события*» [2, с. 286]. Следует заметить, что в подобных случаях представляется более точной и корректной формулировка «реконструкция обстоятельств», поскольку «сочинительство» порой увлекает фантазию режиссёра слишком далеко от заданных композитором эмоций. «Реконструкция» же способствует выявлению «раздражителей» вполне определённых эмоций. Кроме того, безошибочная идентификация – в обстановке минувшей эпохи, далёкой от современности, – именно «раздражителей» («предлагаемых обстоятельств»), которые будут актуальными для нынешнего зрителя, требует не только широты режиссёрского мировоззрения, ярко индивидуального восприятия действительности и конкретных событий прошлого, многообразных познаний (включая историческую психологию), но и взыскательного *отбора* «предлагаемых обстоятельств» из окружающей жизни,

адекватных заданным в партитуре эмоциональным реакциям. А такому отбору сопутствует недюжинная активность «дьявольского артистического воображения» [7, с. 26], коль скоро партитуры опер зачастую буквально испещрены эмоциональными нарастаниями и «взлётами» – как в партиях героев, так и в развитии действия в целом.

Е. Акулов приводит пример подобной «динамики», отмечая, что на протяжении первой половины сцены допрос садовника в «Свадьбе Фигаро» тональный план, не говоря уже о динамических оттенках и оркестровой фактуре, отличается особой неустойчивостью: До мажор, Фа мажор, До мажор, ре минор, Си-бемоль мажор, соль минор. Смены тональностей неизменно совпадают с моментами появления новых мыслей, вызывающих определённые эмоции, со сменами «раздражителей» эмоций: например, соль минор утверждается в тот момент, когда произносится имя человека, примявшего клумбы, – Керубино. При этом ритмическая пульсация тридцатьвторыми нотами вводится в начале эпизода (садовник только пришёл, всё невероятно запутано и тревожно, поскольку непонятно, что будет) и в его конце, в преддверии разгадки, создавая тревожную, напряжённую атмосферу [1, с. 121]. Роль «раздражителя» отводится здесь не столько садовнику, сколько его настойчивым и бессвязным попыткам (упоминавшиеся тридцатьвторые ноты!) кого-то разоблачить – вот почему столь внезапно меняются тональности. Интерес к возможному разоблачению, проявляемый графом, служит мощным «раздражителем» для Фигаро; последний вступает в диалог, и тональность вновь меняется, сообразно активным попыткам главного героя «заткнуть рот» садовнику. Если же внимательно изучить партитуру описываемого фрагмента оперы, то в интенсивном ладотональном и гармоническом развитии могут быть «обнаружены» эмоции Графини и Сюзанны. Остаётся только определить, *что* заставляет их волноваться, на *что* именно каждый персонаж реагирует, слушая садовника. Проникновение в логическую суть *мысли*-«раздражителя» позволяет нам воссоздать естественную и правдоподобную реакцию обеих женщин, забившихся в угол и со страхом ожидающих разоблачения, или же, напротив (судя по эмоциональной активности, запечатлённой в музыке), весьма темпераментно вмешивающихся в «мужские разговоры». Отнюдь не случайно, указывает К. Станиславский, «...в сложных пьесах сплетается большое количество авторских и других всевозможных “если бы”, оправдывающих то или другое

поведение, те или другие поступки героев. Там мы имеем дело не с одноэтажным, а с многоэтажным “если бы”, то есть с большим количеством предположений и дополняющих их вымыслов, хитро сплетающихся между собой» [13, с. 58]. Но в драматургическом материале пьесы режиссёр «черпает» подобную информацию из реплик действующих лиц, в оперном спектакле – из быстро сменяющихся эмоций персонажей. Отсюда, по-видимому, и проистекает знаменитое «что случилось?» Б. Покровского, упоминаемое Г. Ансимовым. Великий режиссёр, в процессе работы над постановкой «...показывая в партитуре на аккорд, на смену ритма или на модуляцию <...> спрашивал: “Что тут случилось?”» [2, с. 61]. Смена ритмической пульсации или тональности на протяжении нескольких тактов партитуры, заострённый громкостно-динамический контраст реально свидетельствуют о появлении новых «предлагаемых обстоятельств» – внешних «раздражителей», которые обуславливают соответствующую

эмоциональную реакцию персонажа (а значит, и его действие), запечатлённую композитором в музыке того или иного анализируемого фрагмента.

Как видим, «предлагаемые обстоятельства» – ключевой элемент теории режиссуры и метода действенного анализа – совершенно по-разному функционируют в процессе аналитического постижения оперной партитуры и драматической пьесы. При несомненном единстве *цели* – речь идёт о выявлении достоверного и убедительного «сценического рисунка» воссоздаваемого конкретного образа, – радикальное отличие связано с предустановленным *материалом*. Из литературного текста пьесы, из обстоятельств, в ней указанных, постановщик «выводит» зашифрованные автором эмоции и чувства героев. Напротив, изучая оперную партитуру, режиссёр по заданным эмоциям и чувствам реконструирует события-«раздражители», повлёкшие за собой определённую цепь эмоциональных реакций и поступков.

---

### ЛИТЕРАТУРА

---

1. Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 450 с.
2. Ансимов Г. Режиссёр в музыкальном театре. М.: ВТО, 1980. 318 с.
3. Гоголь Н. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. литература, 1977. Т. 6. 302 с.
4. Дарвин Ч. Собр. соч.: в 9 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 5. 408 с.
5. Литературная энциклопедия: в 11 т. / под ред. В. М. Фриче и А. В. Луначарского. М.: Худож. литература, 1939. Т. 11. 824 с.
6. Покровский Б. Введение в оперную режиссуру: учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2009. 88 с.
7. Покровский Б. Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 280 с.
8. Попов И. Б. А. Покровский и его концепция оперной режиссуры // Покровский Б. Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. С. 3–16.
9. Психологический словарь / под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Педагогика, 1999. 440 с.
10. Рождественская Н. Психология художественного творчества: учеб. пособие. СПб.: СПбГУ, 1995. 270 с.
11. Симонов П. Эмоциональный мозг. М.: Наука, 1981. 216 с.
12. Станиславский К. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 516 с.
13. Станиславский К. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. 424 с.
14. Хомская Е. Нейропсихология эмоций: гипотезы и факты // Вопросы психологии. 2002. № 4. С. 50–61.
15. Шибутани Т. Социальная психология: учеб. пособие. Ростов н/Д: Феникс, 2002. 544 с.

REFERENCES

1. *Akulov E.* Opernaya muzyka i stsenicheskoe deystvie [Opera Music and Stage Action]. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1978. 450 p.
2. *Ansimov G.* Rezhissyor v muzykal'nom teatre [A Producer at the Musical Theatre]. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1980. 318 p.
3. *Gogol N.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 7 vol. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Press, 1977. Vol. 6. 302 p.
4. *Darvin Ch.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 9 vol. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1953. Vol. 5. 408 p.
5. Literaturnaya entsiklopediya [Literary Encyclopaedia]: in 11 vol. Edited by V. Fritche, A. Lunacharskiy. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Press, 1939. Vol. 11. 824 p.
6. *Pokrovskiy B.* Vvedenie v opernyuyu rezhissuru [Introduction into the Opera Producing]: educational supply. Moscow: GITIS Press, 88 p.
7. *Pokrovskiy B.* Razmyshleniya ob opere [Reflection upon Opera]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. 280 p.
8. *Popov I. B. A.* Pokrovskiy i ego kontseptsiya opernoy rezhissury [Boris Pokrovskiy and His Conception of Opera Producing]. Pokrovskiy B. Razmyshleniya ob opere [Reflection upon Opera]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. P. 3–16.
9. Psikhologicheskiy slovar' [Psychological Dictionary]. Edited by V. Zinchenko, B. Mescheryakov. The 2nd remade and supplement edition. Moscow: Pedagogika Press, 1999. 460 p.
10. *Rozgdestvenskaya N.* Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of Artistic Work]: educational supply. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 1995. 270 p.
11. *Simonov P.* Emotsional'nyj mozg [An Emotional Brain]. Moscow: Nauka Press, 1981. 216 p.
12. *Stanislavskiy K.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 8 vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1954. Vol. 1. 516 p.
13. *Stanislavskiy K.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 8 vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1954. 424 p.
14. *Khomskaya E.* Neyropsikhologiya emotsiy: gipotezy i facty [Neuro-Psychology of Emotions: Hypotheses and Facts]. Voprosy psikhologii [Issues of Psychology]. 2002. No. 4. P. 50–61.
15. *Shibutani T.* Sotsial'naya psikhologiya [Social Psychology]: educational supply. Rostov-on-Don: Feniks Press, 2002. 544 p.

РЕЖИССЁРСКИЙ АНАЛИЗ ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРЫ:  
«ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА»  
И ПРИНЦИПЫ ИХ РЕКОНСТРУКЦИИ

Автором статьи характеризуются важнейшие особенности аналитического постижения оперной партитуры как составной части режиссёрского творчества. Исследователь подчёркивает, что общепринятый метод действенного анализа в условиях оперного и драматического спектакля функционирует принципиально по-разному. Поскольку в нотном тексте запечатлены не сценические события, а эмоции и чувства персонажей, автор предлагает должным образом дифференцировать соответствующие понятия. В статье отмечается несовпадение терминологических «смысловых полей», свойственное эмоциям и чувствам. Исходя из этого, исследователь указывает: чувства, передаваемые композитором в оперной партитуре, способствуют осмыслению общей идеи, конфликта и особенностей сквозной музыкальной драматургии, тогда как эмоции позволяют реконструировать «предлагаемые обстоятельства» сценического

действия. Автором, учитывающим специфику оперной партитуры, вносятся необходимые коррективы в толкование обозначенных «предлагаемых обстоятельств». Благодаря этому, намечаются перспективы адекватного использования метода действенного анализа в оперном и драматическом театре. В контексте драматического спектакля *по обстоятельствам пьесы* реконструируются выражаемые *эмоции* (следствие выводится из причины), в то время как для оперы характерно обратное: по *заданным эмоциям* режиссёр воссоздаёт гипотетические *обстоятельства*, которые могли вызвать упомянутые эмоции (причина устанавливается при помощи следствия).

*Ключевые слова:* режиссёрский анализ оперной партитуры, метод действенного анализа, оперный спектакль, «предлагаемые обстоятельства» сценического действия, эмоции и чувства персонажей.

—————• PRODUCER’S ANALYSIS OF THE OPERA SCORE: «PROPOSED CIRCUMSTANCES»  
AND THE PRINCIPLES OF THEIR RECONSTRUCTION

The author of the article characterizes the most important peculiarities of the analytical understanding, conformably to the opera score, as a component of producer’s creative work. The researcher underlines that generally used method of effectual analysis functions in essence differently under the conditions of opera or dramatic performance. So long as emotions and feelings of personages (and not stage events) are imprinted in a music text, the author advises to differentiate properly the suitable concepts. A failure to coincide of terminological «sense fields» peculiar to emotions and feelings is noted in the article. Hence the researcher explains that feelings reproduced by composer in the opera score assist in comprehension of a general idea, and conflict, and through dramaturgy features while emotions permit to reconstruct the «proposed circumstances»

of stage action. The author to take account of the opera score specificity makes the necessary corrections into understanding of the «proposed circumstances». Owing to this, some prospects for adequate using of the effectual analysis method at the dramatic and opera theatre are outlined. In context of dramatic performance, the conveyed *emotions* are reconstructed by means of play *circumstances* (an effect is drawn from a cause) whereas the opposed relationship is typical for opera: a producer re-creates hypothetical *circumstances* with the aid of the given *emotions* that probably were excited by mentioned circumstances (a cause is determined with the help of an effect).

*Key words:* producer’s analysis of the opera score, method of effectual analysis, opera performance, «proposed circumstances» of stage action, emotions and feelings of personages.

**Чепинога Алла Валерьевна**

кандидат искусствоведения, начальник отдела учебно-производственной театральной практики  
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)  
Россия, 125009, Москва  
*e-mail:* allachepinoga@yandex.ru

**Chepinoga Alla V.**

PhD in Art Studies, Head of the Section of Theatre Practical Training  
Russian Institute of Theatre Art (GITIS)  
Russia, 125009, Moscow  
*e-mail:* allachepinoga@yandex.ru

