

ІНЕСА БЕРЕНБЕЙН

ORCID ID: 0000-0002-3949-1201

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності

Київського університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна).

i.berenbein@kubg.edu.ua

ОПЕРА П.ЧАЙКОВСЬКОГО «ЄВГЕНІЙ ОНЄГІН»: ДОСВІД СУЧАСНОГО ПРОЧИТАННЯ ТЕКСТУ

Розглянуто інтерпретаційний аспект опери «Євгеній Онегін» в реаліях «режисерського театру». З'ясовано передумови формування в межах оперно-театральної традиції нових сценічних версій опери. Виявлено багатовекторність режисерських концепцій опери, що характеризуються різним рівнем стильової єдності та відповідності періоджерелу. Розглянуто сценічні принципи постановки К. Станіславського, які визначили майбутні концептуальні підходи режисури психореалістичної традиції в трактуванні «ліричних сцен». Окреслено основні жанрово-стильові тенденції сучасних режисерських концепцій опери «Євгеній Онегін». Описано два напрями сучасних стильових пошуків: еkleктичний, що характеризується порушенням стилістично-сміслової цілісності опери, нашаруванням автономного сценічного тексту несумісної семантичної системи; ціннісно органічний, що вирізняється створенням художньої моделі, де зовнішня і внутрішня форма сфокусовані в новому гіпертексті культури. Проаналізовано нову режисерську постановку А. Жолдака як приклад органічної єдності вербальної, музичної та сценічної складових опери. Визначено невичерпність довербального смислового шару оперного тексту як цілісної міфо-поетичної структури та поетичного іноказання, що органічно коригує з поетикою метафоричного театру. З'ясовано семантико-стильові парадигми та ціннісно-сміслові орієнтири сучасного прочитання опери «Євгеній Онегін». Визначено кореляти створення нового гіпертексту культури та етико-естетичного збагачення ціннісної системи, такі як семантико-смілова спорідненість естетичних концепцій учасників культурного діалогу та дотримання принципів художньої правдивості в осмисленні змістових констант опери «Євгеній Онегін». Доведено обґрунтованість створення нової сценічної партитури як діалогізованої корелюючої ціннісної системи з високим рівнем етико-естетичного узагальнення. Визначено віртуальну незавершеність процесу прочитання оперного тексту «Євгенія Онегіна» і прогнозовану множинність сценічних форм як іманентну якість видатного художнього явища глибинного ліро-поетичного змісту.

Ключові слова: *психореалістичний музичний роман, діалог, двійництво, простір смислотворення, метафоричний театр, міфо-поетична структура.*

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями обумовлюються множинністю смислових вимірів музично-поетичного змісту опери «Євгеній Онегін». 140-річний сценічний дискурс цієї опери переконує у невмирущій цінності

шедевра оперного мистецтва XIX століття як явища світової культури. Питання «актуалізації» опери «Євгеній Онегін» в сучасних режисерських концепціях поряд із глибинним узагальненням етико-естетичних цінностей, «нарощуванням смислів» (Лотман, 1966) і формуванням якісного сценічного гіпертексту виявляє безліч суперечностей, жанрових і смислових метаморфоз, несумісних з принципами художньої правдивості та автентичного прочитання тексту учасниками творчого діалогу. Аналіз репрезентації цієї опери в реаліях «режисерського театру» дозволяє сформулювати певний ряд маркерів автентичності інтерпретації як усвідомлення кореляції нових семантичних структур із смисловими кодами першоджерела, вписаності режисерської партитури в смислову модель складного багат шарового коду твору, етико-естетичне збагачення ціннісної системи в процесі діалогу культур; визначити фактор часу як закономірне обґрунтування нового художнього узагальнення. Разом з тим, осмислення сучасної режисерської практики прочитання тексту опери «Євгеній Онегін» дозволяє виявити нові сценічні концепти ціннісно-поетичних структур опери в пізнанні етичних сенсів буття, віднайти нові метафори складних сценічних текстів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Інтертекстуальний аспект сучасного сценічного дискурсу опери «Євгеній Онегін» в маскультівській парадигмі досліджений в дисертації Дар'ї Густякової (2018). На прикладі постановок Дмитра Чернякова (2006), Андреа Брет (Andrea Breth, 2007), Стефана Херхайма (Stefan Herheim, 2011), Роберта Карсена (Robert Carsen, 1997, 2007) констатується анахронізм режисерських концепцій з тяжінням до полілінгвізму, ілюстративності, що дозволяє змінити код класичної культури на більш зрозумілий універсальний код. Робота Костянтина Станіславського над оперою «Євгеній Онегін» (постановка 1922 року), яка й досі вважається найбільш автентичним прочитанням опери, детально із залученням архівних матеріалів проаналізовано в дисертації Любові Барінової (1996). Інформативним виявилось дослідження історичного аспекту постановок «Євгенія Онегіна» протягом 1879–1991 років у дисертації та статтях Олександра Васильєва (2015, 2019).

Аналізуючи довготривалу сценічну практику опери «Євгеній Онегін», автор доходить висновку, що перетворення камерних, глибоко інтимних «ліричних сцен» П. Чайковського на grand-спектакль стало одним із визначальних факторів повернення до першоджерела і визрівання в межах сформованої оперно-театральної традиції нових театральних концепцій. Поряд із науковим дискурсом, сучасні інтерпретації опери «Євгеній Онегін» знайшли достатньо суперечливе висвітлення в навколотеатральній пресі та рецензіях. Проте окремі постановки цієї опери в естетиці метафоричного театру не досліджувались, ціннісні кореляти не визначались.

Мета дослідження — виявити семантико-стильові парадигми та ціннісно-сміслові кореляти сучасного прочитання опери «Євгеній Онегін». Досягнення мети передбачало вирішення таких завдань:

1) розглянути принципи сценографії опери «Євгеній Онегін» К.Станіславського;

2) охарактеризувати сучасний сценічний дискурс опери «Євгеній Онегін» і визначити основні тенденції, напрями стильових пошуків «режисерського театру»;

3) проаналізувати постановку А. Жолдака і виявити етико-естетичні принципи його концепції, їх зв'язок із семантичними кодами опери;

4) довести органічну цілісність сценічної мови А. Жолдака, її відповідність принципам новітньої автентичної режисури.

Виклад основного матеріалу дослідження... Від часу першої студентської постановки «Євгенія Онегіна» 17 березня 1879 року (постановник І. Самарін, диригент М. Рубінштейн) опера П. Чайковського стала однією з затребуваніших у репертуарі оперних сцен світу. Проникливе та конгеніальне прочитання пушкінського роману у віршах визначило місце цієї опери як об'єкту міждисциплінарних досліджень і невщухаючих дискусій щодо сценічних концепцій.

«Твори розбивають межі свого часу й живуть віками, тобто у великому часі, притому часто (великі твори — завжди) більш інтенсивним і повним

життям, ніж у своїй сучасності» (1979, с. 331), — так Михайло Бахтін окреслив поняття великого часу культури як простору смислотворення, що по суті є обґрунтуванням множинності смислових моделей-інтерпретацій художнього твору.

Взаємопов'язаність великого і малого часу культури, макро- і мікрокосму, зовнішньої і внутрішньої форми, знаку і смислу — відображає діалогічну сутність художнього твору, а ширше — буття, «з яким неможливо дискутувати». Глибинні сенси, закодовані у художніх творах, є невичерпним джерелом пізнання повноти буття та водночас «чорним квадратом» для непосвячених. Здавна осердям ритуально-містеріальної стихії був театр, своєрідна модель всесвіту, де через гру, обряд, ритм, музику та слово передавались сакральні знання та уявлення. Неодмінний закон театру, як і всесвіту — єдність всіх елементів системи. Єдність може розглядатись як дискретна і складна, або як неділима і проста, але вона завжди є діалогічною ціннісною системою, що вбирає до себе високі духовні рефлексії на межі знань, останніх питань буття, реального та ідеального, кризи і спокою.

З розвитком мелодичних форм пізнання всесвіту формується синкретичний театральний жанр — опера, з притаманними театру умовностями й високою мірою музичного узагальнення ідеї. Музика стає домінантою оперного спектаклю, а ритмопластична та візуальна складова театру поступово відходять на другий план. Епоха бельканто висуває на перше місце у театрі довершений вокальний стиль і майстерність співака. Таким чином, процес розвитку оперного театру має всі ознаки ентропії (розгалуження елементів). Російський оперний театр 70-х років XIX століття (час написання опери «Євгеній Онегін»), сформувався й функціонував як театр співака з традиційними устоями та театральними кліше. Цілком закономірно, що новаторська в усіх смислах опера П. Чайковського не вписувалася в «прокрустове ложе» великої опери, вимагала іншої театральної естетики та камерної сцени. На той час паростки нового мислення П. Чайковський відчував у консерваторському студентському середовищі, де й відбулась прем'єра. Для великої сцени

композитор зробив другу редакцію, тим самим створивши стилістичну колізію у формуванні традиції сценічної інтерпретації «Євгенія Онегіна».

На межі ХІХ–ХХ століть ідея театру-універсуму, де в умовному просторі вирує істинне життя та народжуються смисли, знову збуджує свідомість людства, піднімаючи прадавню єдність на новий рівень узагальнення (опера реформа Р. Вагнера, містерія О. Скрябіна, театр нової драми В. Мейєрхольда, теорія евритмії Р. Штайнера, філософія театру Л. Курбаса, театральна реформа К. Станіславського). У 1922 році в залі оперної студії Великого театру К. Станіславський ставить оперу «Євгеній Онегін». Саме ця постановка знаменувала народження нового оперного театру — театру безперервної дії, де все підкорялося єдиному темпоритму, синтезу музичного та драматичного. «Приведення дії, музики, співу, мовлення і самого переживання до єдиного ритму є головною силою спектаклю. Тут мова не лише про суто зовнішній ритм руху, а, головним чином, про внутрішній ритм переживань» (1983, с. 402), — так К. Станіславський регламентує принципи роботи над оперою «Євгеній Онегін». Як і перша консерваторська вистава, постановка К. Станіславського була камерною, інтимною, без зовнішнього блиску і театральних кліше. Нові принципи сценічної правдивості, запроваджені К. Станіславським, вимагали від оперного співака досконалого володіння акторською пластикою, що сформувало новий тип оперного артиста — актора-співака. К. Станіславський вважав, що «постановка, прилаштована до натури, вимагала від акторів більш правдивої гри. За обмеженості простору співаки вимушені були стояти на місці й посилено користуватись мімікою, очами, словами, текстом, пластикою та виразністю тіла» (1983, с. 401).

Режисерський план спектаклю К. Станіславського, рішення мізансцен, сценографія будувались за принципом контрасту, внутрішньої динаміки образів, просторової гри, перетворення статичності в динаміку. Вписаність мізансцен в архітектуру маленької сцени, де центром композиції був античний портик, створювало ефект внутрішнього наскрізного руху візуального ряду. Таким чином, камерна версія К. Станіславського стала еталонним прочитанням опери

«Євгеній Онегін», в якому етико-естетичні цінності твору органічно вписані в метафоричний ряд малого ритмо-простору.

Сучасне сценічне життя опери парадоксально поліморфічно в сенсі множинності жанрово-сміслових реалізацій — від органічної цілісності психореалістичної традиції «ліричних сцен» до сучасних постмодерних концепцій в стилі епатажно-екстравагантної еkleктики з елементами флешбеку (режисер С. Херхайм), трагіфарсу (режисер А. Брет), екзистенційної драми (режисер Д. Черняков), театру маріонеток (режисер А. Фрайєр), характерною автономністю візуального ряду та анахронізмом дії. Поетиці класичних постановок протиставляються сучасні психо-ідеологічні тренди — аутизм (режисер Д. Черняков), особистісна самоідентифікація (режисер С. Херхайм), гендерна ідентифікація (режисер К. Варликовський, режисер В. Бархатов). Сценографія наповнюється маркерами сучасності — друкарська машинка, диктофон, гаджети в «сцені листа». Естетику романтичного простору на сцені подекуди витісняють несумісно великі павільйони, скляні конструкції, а натуралізм вулиці, натовпу, радянські маскультивські бренди (червоноармійці, робітники та колгоспниці, космонавти, артисти цирку), російська рулетка, ріелтори, гірськолижні курорти, санки, лижі тощо легко асоціюються з символами географічної та темпоральної ідентифікації дії. Але ж ніяк не з О. Пушкіним і П. Чайковським. Повне переформатування мізансцен і запозичення метафор класичних постановок разом із вписуванням їх в чужу естетичну систему є по суті підміною знаку, зовнішньої форми, перекодуванням сюжету. Замість чаювання — пияцтво, замість дуелі (кодексу честі) — випадкова смерть у п'яній сутичці, замість високих почуттів — блюзнірство. Рефлексуючи на тему втрачених ілюзій та естетичних цінностей, постмодерністський театр створює прецедент яскравих, ефектних, інтригуючих, провокативних історій, які по суті є запереченням цілісної міфо-поетичної структури опери «Євгеній Онегін».

«Євгеній Онегін» в постановці Андрія Жолдака (2012, Михайлівський театр, Санкт-Петербург) — явище іншого порядку. При всіх атрибутах

постмодерністської візуальної естетики, радикальності стилю його постановка є наслідком найуважнішого прочитання тексту опери — вербального і музичного, з його метафоричністю, багатовимірністю, діалогічністю, хронотопом. Він не створює нову історію — лише знаходить евристичну візуально-пластичну метафору, балансує на межі світів, часів, почуттів — там, де буття здобуває етичний сенс. Опера «Євгеній Онегін» є першим оперним проектом А. Жолдака і чи не єдиним, де не деструктуризована драматургія тексту — він вибудовує невербальний ритуалізований ритмізований світ, семантично, структурно, асоціативно пов'язаний з партитурою опери, навіть більше — з романними образами лірики О. Пушкіна. І цей світ, апелюючи до підсвідомих кодів буття, створює відчуття особливої причетності до смислотворення. Стиль А. Жолдака — це філософія циклічного міфо-поетичного простору, де час дотичний вічності — *hic et nunc*. Він може прискорюватися, або уповільнюватися, або не рухатися взагалі залежно від плину музично-поетичного часу. «Євгеній Онегін» А. Жолдака переконує, захоплює напруженим внутрішньо динамічним розвитком ідеї, насиченістю діалогами — музичними і пластичними, реальними і асоціативними, театральною «живою поверхнею» (Васильєв, 2015), яка від першого звуку-форми-руху-світла вводить в коловорот міфологемної тріади: юність-кохання-смерть.

Аналізуючи структуру художнього образу О. Потебня акцентує увагу на його амбівалентності, множинності значень (внутрішньої форми) одиничного знаку (зовнішньої форми): «...поетичний образ, щоразу, коли сприймається та оживляється розуміючим, говорить йому дещо інакше і більше, ніж те, що в ньому безпосередньо міститься. Отже, поезія є завжди іносказанням, алегорією в обширному смислі» (1905, с. 114).

Розглянута в такому аспекті опера «Євгеній Онегін» є поетичним іносказанням, образною містифікацією, одиничним знаком, який може мати невичерпну глибину смислів. Апелювання до діалогу як методу становлення образу стало спільним смислотворчим принципом, що ставить А. Жолдака як режисера в один ціннісно-комунікативний ряд з О. Пушкіним і П. Чайковським.

Діалог у бахтінському розумінні апофатичного пізнання буття як прочитання смислів різними ціннісними системами передбачає один позитивний результат — етичне й естетичне збагачення ціннісної системи. Це — і діалог культур, і локальний діалог-бесіда, що конститує образ внутрішньо. М. Бахтін, аналізуючи «Євгенія Онегіна», пише, що «... романні образи: це внутрішньо діалогізовані образи — чужих мов, стилів, світоглядів (невіддільних від конкретного мовного, стилістичного втілення)» (1975, с. 412).

Ціннісна система О.Пушкіна побудована на суміщенні реального та вигаданого, життя та буття (діалогема хронос-кайрос). Він не дає однозначних образних характеристик, а представляє їх через бесіду — як зі своїми приятелями або просто знайомими, тобто окреслює епоху і можливі прототипи («Онегин, добрый мой приятель, // родился на берегах Невы, // где, может быть, родились вы // или блистали, мой читатель»). Разом з тим, представляє їх як незнайомців, наділяючи типологічними рисами романтичних героїв («... Читал духовными глазами // другие строки. В них то он // был совершенно углублен. // То были тайные преданья // сердечной, темной старины...»), залишаючи незавершеними їх долі як в хронологічному, так і в метафізичному бутті («Чем ныне явится? Мельмотом? // космополитом, патриотом, Гарольдом, квакером, ханжой // иль маской щегольнет иной... Довольно он морочил свет... // — знаком он вам? — И да и нет»).

Внутрішній діалогізм характерний і для образу Тат'яни. Ю. Лотман, коментуючи сон Тат'яни (ведмідь переводить Тат'яну через ріку), де найбільш показово відкривається діалогічна природа її образу, пише: «як уявлення, почерпнуті з романтичної літератури, так і фольклорна основа свідомості героїні змушують зближувати привабливе та жахливе, кохання і смерть» (1995, с. 650-651). Трактування сну Тат'яни є важливим конститутивним моментом як її образу, так і ідеї опери (хоча сцена сну не увійшла в лібрето, вона не може бути виключеною з розуміння її образу). «Перехід через воду» семантично пов'язаний з порогом в інші світи. Ю. Лотман наводить два трактування цього символу — як вінчання в весільній поезії та як смерті в казково-міфологічній поетиці.

Символ води має конститутивне значення і в А. Жолдака. В одному зі своїх інтерв'ю він порівнює партитуру опери з лісом, де щойно пройшов дощ і краплі роси залишились на деревах. «Кожний такт музики Чайковського просякнутий цією вологою, еротизмом, ніжністю» (2012). Про це і є спектакль А. Жолдака. І в цьому є естетична цінність прочитання «Євгенія Онегіна», розкодування глибинних смислів тексту опери як діалогу на межі світів.

На рівні мови іносказання формується уява — хто є, і хто не є. Ствердження і заперечення. У А. Жолдака діалогема як ідея виражена в присутності дуальних пар: чорне-біле, чоловіче-жіноче, рух-пауза, життя-смерть, міфологічне-реальне. Символічний ряд спектаклю вибудовується за принципом згущення від світлого до темного: світла — смислу — почуття. Такий режисерський план спектаклю дозволяє досягти ефекту наскрізного розвитку візуальної партитури, що органічно коригує з симфонічною ідеєю «ліричних сцен». Жодна музична теза не залишається без візуального ряду — починаючи з інтродукції, коли звучить «секвенція Татяни», світло наповнює білий простір умовного особняку Ларіних, де живуть мрії і народжуються передчуття (чорні бусини — знаки долі) — і до фінального дуету Онегіна і Татяни, де у темному просторі на фоні уламків розбитих ваз (розбитих двійників?) здійснюються мрії та передчуття. Сьома картина у концепції опери як і восьмий розділ роману є реабілітацією Онегіна, його духовним відродженням. А. Жолдак посилює градус почуття стриманим монохромним рішенням мізансцени, ламаною пластикою рухів, символікою розірваних чорних бус і білого кольору вінчального аксесуару, завдяки чому фінальна сцена сприймається як гімн коханню у високому значенні сенсу людського буття. Фінал — космос, де народжується істинність.

Використовуючи метод «психологічного нагнітання», А. Жолдак виходить на високий рівень образної правдивості. З тонкою іронією до класичних мізансцен він виписує нові, відходячи від натуралістичного зображення, залишаючись у сфері безпредметної метафорично-алегоричної естетики. Цілком логічно обидві сцени балу — ларінського та гремінського — граються без танцювальних сцен,

але атмосфера балу передається ритмізованими рухами, пластикою, кольором, формою і лініями костюмів, атрибутивними речами, які в контексті утворюють смисловий шар знаку. Так, бал у Ларіних (вальс, четверта картина) — образна містифікація, що модулює від юнацької безпечної закоханості (біла сфера), взаємного потягу і відштовхування, легкої іронії (твіст під звуки вальсу) — до морального виклику та з'ясування питань честі. Бал у Греміних (полонез, шоста картина) — темна сфера, метафорично блискуча сцена зривання масок і знищення двійників, куди органічно вписані атрибути часу — чорні годинники з білими циферблатами, що скидає Онегін, крутіння білої дзиги і білих тарілок. Онегін та Гремін майже дуелянти (снайперське перекидання чашки по столам створює лінію напруженості між супротивниками) — і дує Онегіна з Греміним, і арія Греміна грається як поєдинок, стриманий, різкий, в межах якого і визріває сильне справжнє почуття Онегіна, яке він не готовий віддати та відштовхнути від себе.

Апеляція до античності і казкового світу в спектаклі А. Жолдака — один з маркерів стилю. Хор, як в давньогрецькій трагедії, виконує роль коментатора подій і лише в першій картині виводиться на перший план в стриманих монохромних дизайнерських костюмах, решта ж хорових епізодів звучить за сценою, або на другому плані. Дзеркало і пов'язане з ним двійництво, що стало характерним для естетики постмодернізму арт-об'єктом, у А. Жолдака є елементами візуальної системи розімкнутого простору, порогу між реальним та метафізичним. Так само трактується і Ерос — як міфічний початок між двома світами, знакова система, що об'єднує ідеальне та матеріальне, фіксуючи їх нероздільність як перший акт буття. Пан (спокуслива природна стихія) і Чорномор (передвісник рокових подій, казковий персонаж), яких немає в опері, вводяться А. Жолдаком як двійники Онегіна — мовчазні образи, які з'являються завжди поряд з Онегіним і семантично з ним пов'язані. Але як представники казково-міфічного світу вони пов'язані і з образом Тат'яни. Пан — апофатичне Друге Онегіна, в діалозі з яким відкривається істинний Онегін, його кохання, сильне, щире, несамовите, нестямне, волелюбне.

Неформально в метафорично-символічному ключі вирішена і 5 картина (передсмертна арія Ленського та сцена дуелі) — А. Жолдак відходить від натуралістичної предметності холодного зимового пейзажу в бік посилення драматизму через діалог і трансформацію часо-простору — передсмертна арія Ленського виписана режисером як пластично розроблений любовний дует Ленського та Ольги, сама ж сцена дуелі маркується чорною доріжкою, що розкручується по діагоналі знайомого ларінського інтер'єру, скинутого Ленським високого чорного підлогового годинка вже без циферблата, крутіння чорної дзиги Ольгою. Лаконічно виписана сценографія інформативно насичена розумінням того, що загибель Поета неминуча.

Сцена листа (друга картина) — лірична кульмінація опери. Образ Татяни розкривається через комплекс метафор, які семантично пов'язані з ідеальним світом — її мріями і передчуттями (танення льоду, окроплення святою водою, білі квітучі дерева за вікном, гротескно великі стебла троянд, які виростають з каміну, чорні та білі листки, зловісний регіт Чорномора) та реальним дієвим в її характері — бентежністю, готовністю до самопожертви заради кохання (розбивання і топтання льоду). Динаміка візуально-пластичного руху образу Татяни — це стрибок у невідоме, за поріг обмеженого простору ларінського дому, за межі звичних устоїв, в метафізичне небо віри та відданості. В сцені листа образ Татяни наділений рисами революційної романтики, що типологічно пов'язує її з одним з її можливих прототипів — Марією Волконською. Як тут не згадати рецензію М. Кашкіна на постановку 1908 року (режисер Петро Мельников), цікаву, з новою художньо-зображувальною концепцією, де сцена листа вперше трактувалась статично: «...Режисер рішуче не хотів звернути уваги на музику, інакше він би мусив відчувати, що той палкий порив, з яким Татяна промовляє: “Пускай погибну я...” тощо, не можна промовляти, зарившись у сільський пуховик ... Уся музика листа проникнута спалахами таких яскравих і сильних настроїв, які рішуче несумісні з пуховиками» (1954, с. 74). Й тут виникає колізія — статика обмеженого простору сцени листа, яка вже стала хрестоматійною, сприймалась М. Кашкіним, першим біографом і другом

композитора, як порушення правдивості образу. Адже й П. Чайковський, створивши психореалістичний музичний роман, глибоко замислювався над проблемою істинності переживань в умовному театральному просторі. Зіграти життя чи прожити умовну гру, вигадану історію — гамлетівське питання режисерського театру. Реалізм — це віртуальний світ, де є багато входів і виходів, своєрідний дантівський простір, де є ад і рай, і є чистилище. Ю. Лотман, досліджуючи художню структуру «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна, зазначає, що «...суттєвим саме для реалістичного стилю, який воліє вийти за межі суб'єктивності семантико-стилістичних «точок зору» та відтворити об'єктивну реальність, є специфічне співвідношення цих множинних центрів, різноманітних <...> структур: кожна з них не відмінняє, а співвідноситься з ними. <...> Нове значення не відмінняє старе, а корелює з ним. У результаті художня модель відтворює такий важливий бік дійсності, як її невичерпність в будь-якій кінцевій інтерпретації» (1966, с. 19).

Як одна з множинних смислових моделей опери «Євгеній Онегін» спектакль А. Жолдака, вирішений в естетичній парадигмі міфо-ритуалізованого простору, є новою корелюючою системою з переконливим ціннісно-смисловим кодом. Використовуючи діалогему як принцип розкриття ідеї А. Жолдак досягає стильової єдності та високого рівня етичного узагальнення глибинних смислів, закодованих в тексті опери.

Висновки.

1. Варіабельність сценічних версій опери «Євгеній Онегін» є виявом актуалізації тексту опери в сучасному культурно-мистецькому стильовому процесі. Ціннісні здобутки реалізуються у двох полярних тенденціях: текст першоджерела експлуатується несумісною ціннісною системою зі зміною сюжетно-смислового та жанрового коду твору (постановки Д. Чернякова, С. Херхайма, А. Брет, К. Варликовського, В. Бархатова, А. Фрайер тощо); міфо-поетична цілісність першоджерела осмислюється корелюючою ціннісною системою з високим рівнем етико-естетичного узагальнення (постановка А.Жолдака).

2. Контекстний аналіз постановки А. Жолдака в системі універсальних образно-семантичних кодів опери дозволив дійти висновку щодо органічної цілісності нової сценічної партитури, відповідності її метафоричного ряду, візуально-пластичної логіки семантико-смісловому та етичному концепту оперного тексту.

3. Розглянута в аспекті кореляції етико-естетичних та смислових кодів постановка А. Жолдака доводить переконливість нових сценічних рішень в системі діалогу рівнозначних ціннісних систем і дозволяє визначити діалог як метод становлення художнього образу та як чинник автентичного прочитання оперного тексту.

Перспективи подальших розвідок... Дослідження сучасного сценічного дискурсу опери «Євгеній Онегін» може бути перспективним в напрямку порівняльно-стилістичного аналізу режисерських версій, виявленню нових стилістичних концепцій постмодерністського, авангардного, метафоричного театрів в осмисленні поезики «ліричних сцен».

Список використаної літератури і джерел

1. Баринова, Л. Н., 1996. *Работа К. С. Станиславского над оперой Евгений Онегин. Оперная студия Большого театра. 1922 год.* Дисс. канд. искусствоведения. Российский государственный институт искусствознания.
2. Бахтин, М. М., 1975. *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет.* Москва: Худож. лит.
3. Бахтин, М. М., 1979. *Эстетика словесного творчества.* Москва: Искусство.
4. Васильев, А. К., 2019. *Опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин» на русской сцене 1879–1991 гг. Постановочные принципы танцевальных и массовых сцен.* Дисс. канд. искусствоведения. Российский институт истории искусств.
5. Васильев, А. К., 2015. У истоков оперной режиссуры. «Евгений Онегин» К. А. Коровина, А. А. Горского, П. И. Мельникова. *Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой*, 5 (40), сс.176–183.
6. Густякова, Д. Ю., 2018. *Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры.* Дисс. доктора культурологии. Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского.
7. Жолдак, А., 2012. *Петр Ильич Чайковский. Евгений Онегин. Михайловский театр, Санкт-Петербург*, [online]. Режим доступа: <www.goldenmask.ru/spect_1008.html> (дата обращения: 12.12.2020).
8. Кашкин, Н. Д., 1954. Новая постановка «Евгения Онегина». У кн.: Н. Д. Кашкин, ред. *Избранные статьи о П. И. Чайковском.* Москва: Гос. муз. издат., сс.71-79.
9. Лотман, Ю. М., 1966. Художественная структура «Евгения Онегина». *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 184, сс.5–32.
10. Лотман, Ю. М., 1995. *Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий.* Санкт-Петербург: Искусство.

11. Потебня, А. А., 1905. *Из записок по истории словесности: Поэзия и проза. Тropy и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. Приложение*. Харьков: Паровая тип. литограф. М. Зильберберга.
12. Станиславский, К. С., 1983. *Моя жизнь в искусстве*. Москва: Музыка.

References

1. Barinova, L. N., 1996. *K. S. Stanislavsky's work on the opera "Eugene Onegin". Bolshoi Theater Opera Studio. 1922*. Ph.D. in Art History. Thesis. Russian State Institute of Art Studies.
2. Bakhtin, M. M., 1975. *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics: research of different year]. Moskva: Khudozh. lit.
3. Bakhtin, M. M., 1979. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moskva: Iskusstvo.
4. Vasil'ev, A. K., 2019. *Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin" on the Russian stage in 1879–1991. Staging principles of dance and mass scenes*. Ph.D. in Art History. Thesis. Russian Institute for the History of the Arts.
5. Vasil'ev, A. K., 2015. U istokov opernoi rezhissury. «Evgenii Onegin» K. A. Korovina, A. A. Gorskogo, P. I. Mel'nikova. [At the origins of opera directing. «Eugene Onegin» K. A. Korovin, A. A. Gorsky, P. I. Melnikov]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoi*, 5 (40), pp.176–183.
6. Gustyakova, D. Yu., 2018. *Representation of Russian classical opera in the proatrance of mass culture*. Ph.D. in Art History. Thesis. Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky.
7. Zholdak, A., 2012. *Peter Ilyich Tchaikovsky. Eugene Onegin. Mikhailovsky Theater, St. Petersburg*, [online]. Available at: <www.goldenmask.ru/spect_1008.html> [accessed: 12 December 2020].
8. Kashkin, N. D., 1954. Novaya postanovka «Evgeniya Onegina». In: N. D. Kashkin, ed. *Izbrannye stat'i o P. I. Chaikovskom* [Selected articles about P. I. Tchaikovsky]. Moskva: Gos. muz. izdat., pp.71–79.
9. Lotman, Yu. M., 1966. Khudozhestvennaya struktura «Evgeniya Onegina» [Art structure of "Eugene Onegin"]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 184, pp.5–32.
10. Lotman, Yu. M., 1995. *Pushkin. Biografiya pisatelya. Stat'i i zametki. 1960–1990. «Evgenii Onegin». Kommentarii* [Pushkin. Biography of the writer. Articles and notes. 1960–1990. "Eugene Onegin". Comment]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo.
11. Potebnya, A. A., 1905. *Iz zapisok po istorii slovesnosti: Poeziya i proza. Tropy i figury. Myshlenie poeticheskoe i mificheskoe. Prilozhenie* [From notes on the history of literature: Poetry and prose. Trails and figures. Poetic and mythical thinking. Application]. Khar'kov: Parovaya tip. litogr. M. Zil'berberga.
12. Stanislavskii, K. S., 1983. *Moya zhizn' v iskusstve* [My Life in Art]. Moskva: Muzyka.

INESA BERENBEIN

ORCID ID: /0000-0002-3949-1201

PhD, Acting Associate Professor

at the Chair of Instrumental Performance Skills

at Borys Grinchenko Kyiv University

(Kyiv, Ukraine)

i.berenbein@kubg.edu.ua

P. TCHAIKOVSKY'S OPERA «EUGENE ONEGIN»: EXPERIENCE OF MODERN READING OF THE TEXT

The article considers the interpretive aspect of the opera "Eugene Onegin" in the realities of "director's theater". The preconditions for the formation of new stage versions of the opera were clarified within the existing opera and theater tradition. The multi-vector directorial concepts of the

opera, characterized by different levels of stylistic unity and conformity to the original source, are revealed. The stage principles of K. Stanislavsky's concept are considered, that determined the future conceptual approaches of directing the psychorealistic tradition in the interpretation of "lyrical scenes". The main genre and style tendencies of modern directorial concepts of the opera "Eugene Onegin" are outlined. Two directions of modern stylistic searches are clarified: eclectic, which is characterized by violation of stylistic and semantic integrity of opera, layering of autonomous stage text of incompatible semantic system; value-organic, characterized by the creation of an artistic model, where the external and internal forms are focused in the new hypertext of culture. A. Zholdak's new directorial production as an example of organic unity of verbal, musical and stage components of opera is analyzed. The inexhaustibility of the preverbal semantic layer of the operatic text as a holistic mytho-poetic structure and poetic allegory is determined. This factor organically corrects with the poetics of metaphorical theater. The semantic-stylistic paradigms and value-semantic orientations of the modern reading of the opera "Eugene Onegin" are clarified. The correlations between the creation of a new hypertext of culture and ethical and aesthetic enrichment of the value system, such as semantic and semantic affinity of aesthetic concepts of participants in cultural dialogue and adherence to the principles of artistic truth in understanding the semantic constants of "Eugene Onegin". The validity of the creation of a new stage score as a dialogized correlating value system with a high level of ethical and aesthetic generalization is proved. The virtual incompleteness of the process of reading the operatic text "Eugene Onegin" and the predicted plurality of stage forms as an immanent quality of an outstanding artistic phenomenon of deep lyrical and poetic content are determined.

Key words: *psychorealistic musical novel, dialogue, duality, space of meaning formation, metaphorical theater, mytho-poetic structure.*

Стаття надійшла до редакції 25.01.2021