

Любовь Казарновская

ОПЕРНЫЕ ТАЙНЫ

Музыкальное путешествие

ГЛ *Классика лекций*

Классика лекций

Любовь Казарновская

Оперные тайны

«Издательство АСТ»

2019

УДК 003
ББК 81.0

Казарновская Л. Ю.

Оперные тайны / Л. Ю. Казарновская — «Издательство АСТ»,
2019 — (Классика лекций)

ISBN 978-5-17-111392-6

Эта книга – роман о музыке, об опере, в котором нашлось место и строгим фактам, и личным ощущениям, а также преданиям и легендам, неотделимым от той обстановки, в которой жили и творили великие музыканты. Словом, автору удалось осветить все самые темные уголки оперной сцены и напомнить о том, какое бесценное наследие оставили нам гениальные композиторы. К сожалению, сегодня оно нередко разменивается на мелкую монету в угоду сиюминутной политической или медийной конъюнктуре, в угоду той публике, которая в любые времена требует и жаждет не Искусства, а скандала. Оперный режиссёр Борис Александрович Покровский говорил: «Будь я монархом или президентом, я запретил бы всё, кроме оперы, на три дня. Через три дня нация проснётся освежённой, умной, мудрой, богатой, сытой, весёлой... Я в это верю».

УДК 003

ББК 81.0

ISBN 978-5-17-111392-6

© Казарновская Л. Ю., 2019

© Издательство АСТ, 2019

Содержание

Мой гений, мой ангел, мой друг	7
Мой детский альбом	8
Абсолютно русский европеец	10
Гармония, отлитая в звуки	14
«Я буду век ему верна...»	18
По клавиру Станиславского	19
«Будем брать!»	22
Как это делалось в Леонтьевском	23
Дважды две колонны	25
«Сцена письма Татьяны»	27
Конец ознакомительного фрагмента.	55

Любовь Казарновская

Оперные тайны

Литературная запись Георгия Осипова

В книге использованы фотографии из личного архива автора © Екатерины Рождественской / Russian Look © Екатерина Рождественская © Александр Васильев

© Любовь Казарновская, 2019

© ООО «Издательство АСТ», 2019



Я приглашаю моего читателя в очень интересное и увлекательное, на мой взгляд, путешествие. Но не по странам, городам и весям. Вернее, не только по ним.

С раннего возраста я увлекалась книгами, написанными выдающимися музыкальными исполнителями и людьми театра. В первую очередь, конечно, оперных певцов. «Маска и душа» Шаляпина. «Как я был актёром» Станиславского. «Записки оперного певца» Сергея Левика. «Мир итальянской оперы» Тито Гобби. «Полное собрание моих сочинений» замечательного чешского тенора и очень остроумного писателя Лео Слезака.

И тех исполнителей, литературное творчество которых у нас пока очень мало известно – например, американского баса Джерома Хайнса. К этому же ряду я добавила бы знакомый всем любителям оперы давний сборник, посвящённый памяти Марии Каллас, и книгу итальянского критика Умберто Бонафини «Perche sono Renata Scotto» – «Почему я Рената Скотто».

Потому что каждый настоящий художник, творец – это целый мир. Это совершенно особый взгляд не только на себя, внутрь себя. Но и наружу, на окружающий мир. На то, что творится вокруг. На своих предшественников. На своих коллег по сцене. А у певца – в первую очередь на личности и на творчество создателей тех произведений, которые они исполняют. На те трудности, которые композиторы ставят перед ними.

Отношения с ними в творчестве, как и в жизни, складываются по-разному. С одними почтительно раскланиваешься на расстоянии. С другими – как бы прителествуешь, общаешься в силу чисто профессиональных обязанностей, но не больше. А с третьими – ты как будто знаком всю жизнь, с ними ты ощущаешь полное родство душ – как с самым близким из друзей.

Твоё сердце бьётся как будто в такт с каждой написанной ими нотой. Твоя душа откликается на каждое положенное на музыку слово. А в какой-то момент эта музыка становится второй твоей кожей. И, разумеется, ты интересуешься и теми, подчас трагическими, но иногда

и комическими событиями, которые происходили в его разнохарактерном, сложнейшем, загадочном, мистическом внутреннем мире творца.

Вот по этим мирам я хотела бы провести своего читателя. Надеюсь, что это будет не однообразный и субъективный рассказ для профессиональных вокалистов о том, что думает Любовь Казарновская о том или ином авторе или о том, что ей больше или меньше удалось в трактовке их произведений.

Я хотела бы, чтобы не только профессионалы, но и обычные читатели увидели моих любимых композиторов через «магический кристалл» их жизненного пути, их сомнений и страданий, черт их нередко очень непростых характеров. И, разумеется, в связи с тем, что творилось в окружавшем их мире.

Эта книга – своего рода роман о музыке, роман об опере, в котором нашлось место и строгим фактам, и сугубо личным ощущениям, и неизбежным в таких случаях преданиям и легендам, неотделимым от обстановки, в которой творили великие художники. Словом, включим все прожектора, освещающие сцену!

Хорошо и просто напомнить о том, какое великое наследие оставили нам великие композиторы – и не только те, которые особенно близки мне. Чего греха таить— сегодня оно нередко разменивается на мелкую монету в угоду сиюминутной политической или медийной конъюнктуре, в угоду той публике, которая в любые времена требует и жаждет не Искусства, а скандала.

Надеюсь, что мне удалось – пусть и в невеликой мере – рассказать не только о творцах музыки, но и о тех местах, где она создавалась. В мире немало мест, где музыка – главная достопримечательность, главное историческое лицо. Клин. Зальцбург. Буссето. Торре-дель-Лаго. Пезаро. Бергамо.

Сегодня для иностранного туриста – а японского в первую очередь! – посещение России немислимо без поездки в Клин, к Петру Ильичу Чайковскому. И я хотела бы, чтобы для наших соотечественников музыкальный, или, если хотите, музыкально-исторический туризм стал бы делом привычным, а не экзотикой.

Мне хотелось напомнить и о том, что Музыка – и опера в частности – очень часто надевает своих служителей, своих жрецов долгим, очень долгим веком. Иван Семёнович Козловский прожил 93 года, неоднократно упоминаемый в этой книге Франко Дзеффирелли – 96 лет, Марк Осипович Рейзен и Борис Александрович Покровский – по 97, звезда La Scala середины прошлого века Джульетта Симионато – 100, младший брат Полины Виардо, певец и педагог Мануэль Гарсиа-младший – 101 год, легендарная примадонна Магда Оливеро – 104 года, любимица Артуро Тоссанини Линия Альбанезе, с которой мне посчастливилось не раз встречаться, – 105 лет! Жить, особенно в России, надобно долго, говорил классик нашей литературы. Опера – да будет в помощь вам!

А заключить своё предисловие хочу словами нашего великого режиссёра Бориса Александровича Покровского. Он говорил: «Будь я монархом или президентом, я запретил бы всё, кроме оперы, на три дня. Через три дня нация проснётся освежённой, умной, мудрой, богатой, сытой, весёлой... Я в это верю».

Я – тоже.

Мой гений, мой ангел, мой друг

Всякий раз, когда я размышляю о том, почему такую власть над людьми и их судьбами имеют выстроенные в определённом порядке звуки – а именно таково чисто рационалистическое определение Музыки, возможно, самого непостижимого из искусств! – я вспоминаю случай, о котором мне рассказывала мой незабвенный педагог Надежда Матвеевна Малышева-Виноградова, супруга выдающегося русского филолога Виктора Владимировича Виноградова, чьё имя сегодня носит Институт русского языка. Рассказывала в тот момент, когда мы с ней работали над романсом Чайковского «Горними тихо летела душа небесами».

Её супруг, Виктор Владимирович Виноградов, вскоре после возвращения из ссылки был однажды вызван в Кремль. К Лаврентию Павловичу Берии. И она решила, что это конец и Виктор Владимирович уже не вернётся. Она собрала ему хорошо знакомый всякому в те времена «тюремный узелок» – и он ушёл. Его не было восемь часов! А она сидела и играла – Чайковского. Колыбельную песню «В бурю» из детского цикла. Романс «Горними тихими летела душа небесами». И плакала. И молилась.

А когда Виктор Владимирович пришёл, он сел в коридоре на табуретку, стащил с себя шляпу и сказал просто: «Милаша, мы спасены». В тот момент возмнившему себя великим языковедом Сталину понадобились хорошо знающие эту науку люди. Поэтому с Виноградова сняли клеймо «космополита», он был срочно восстановлен в Московском университете, в Академии наук, ему были возвращены все его звания почётного профессора Оксфорда, Сорбонны, Кембриджа и т. д.



Надежда Матвеевна Малышева-Виноградова

И Надежда Матвеевна сказала: «Любанчик, понимаешь, тут ключевые слова: «*О, отпусти меня снова, Создатель, на землю. Было б о ком пожалеть и утешить кого*». Какой же чистой и возвышенной должна быть эта душа, которая уже попала в рай, но просит Создателя отпустить её обратно – пожалеть и согреть обыкновенного грешника, обыкновенного смертного...

Мой детский альбом

Чайковский занимал в её жизни совершенно особое место. Как и в моей. Пётр Ильич для меня – это прежде всего воспоминание детства. «Болезнь куклы», «Итальянская песенка», «Неаполитанская песенка», «Баба-Яга» – всё это я в совсем нежном возрасте играла на рояле.

Вообще у нас в доме музыка, и в первую очередь именно Чайковский, звучала постоянно. И в радиоточках. И на старых пластинках, игравшихся на столь памятном всем нам складном проигрывателе-«чемоданчике». И в том, что моя сестра Наташа и я играли на рояле. Наташа играла очень серьёзно, и не только Чайковского, но и Шопена, и Листа.

А первым певцом, в исполнении которого я впервые услышала романс Чайковского, был Сергей Яковлевич Лемешев. Это был второй романс Петра Ильича, написанный на стихи Пушкина – «Соловей мой, соловейко, птица малая...». Я просто разрыдалась. И сказала: «Мама, как же это красиво!»

Первая же моя встреча с оперой Чайковского произошла в шестилетнем возрасте. Мама повела меня на «Евгения Онегина» в Большой театр. А там... Там на сцене была совершенно невероятного размера Татьяна и приблизительно такого же «калибра» Онегин. Ну очень большие! И я расплакалась, просто пулей вылетела из зала и спросила: «Мама, ну почему у меня в книжке изображены такая тоненькая Татьяна и Онегин – настоящий байроновский Чайльд Гарольд? А тут что было? Какие-то толстые, с большими животами – они даже танцевать не могут! Галину Вишневскую в роли Татьяны я услышала немного позже...



Надежда Филаретовна фон Мени

Но тогда я твёрдо решила, что после такого «большого оперного» Чайковского в театр больше не пойду. Никогда! Вообще! И оперу не буду слушать. Только симфоническую музыку – к ней мама приобщала меня тоже с самых юных лет. Мы ходили с ней на утренние концерты в филармонию: там о музыке рассказывали памятные очень многим Жанна Дозорцева и Светлана Виноградова. Помню, на самом первом моём концерте исполняли опять-таки Чайковского – шестнадцать песен для детей и Четвёртую симфонию.



Нина Николаевна Берберова

Именно мама мне поведала трогательную историю о том, как Чайковский посвятил эту симфонию Надежде Филаретовне фон Мекк, о том, как она была этим растрогана, как она любила романсы Чайковского. Рассказала, что в романсах Чайковского заключена боль женской души, которую Чайковский «считывал». И я спросила: что это за боль женской души? Мама мягко так ушла от ответа, сказав: «Понимаешь, детка, Чайковскому было ведомо всё – и женское, и мужское. И женскую душу он ощущал совсем не меньше, чем мужскую».

Вопросов у меня становилось всё больше, особенно после того как мне однажды дали на два дня нашумевшую когда-то книгу – она была на какой-то жуткой газетной бумаге! – Нины Берберовой о Чайковском. И я её читала, как когда-то «Мастера и Маргариту» – в два часа ночи, с фонариком под одеялом!

А ответы я начала получать уже в семнадцати-восемнадцатилетнем возрасте, когда училась в Гнесинке и одновременно занималась у моего незабвенного педагога Надежды Матвеевны Малышевой-Виноградовой. Однажды мы пошли с ней на концерт Ирины Константиновны Архиповой, концерт из серии «Антология русского романса».

Надежда Матвеевна сказала мне: «Мы будем слушать не те романсы, которые исполняются всеми и всегда, а те, что звучат очень редко». Я была в полном восторге. Во-первых, я уже кое-что начала понимать в вокале. А во-вторых, я просто поняла тогда, что передо мною – Мастер. И мне очень памятно и дорого то, что последние свои записи – дуэты Чайковского – Ирина Константиновна сделала со мной незадолго до своего ухода.

Абсолютно русский европеец

Наше всё, как сказано было ещё в позапрошлом веке – это, конечно, Пушкин. Он, если верить учёным, выражал романтические идеи своего времени. Но выразил так и на такие века, что и идеи, и чувства эти мы ощущаем не менее свежо и горячо, чем он. Да к тому же, как сказано было уже в нашем веке, за всех нас он погиб на дуэли...



Любовь Казарновская и Ирина Архипова

А Чайковский? Мне кажется, что он чувствовал не то, чтобы за всех нас, но, без сомнения, гораздо глубже и острее, чем все мы. Он умел зацепить такие душевные струны, ощутить такое «дольней лозы прозябанье», такую мировую скорбь, какие не дано было расслышать никому из его современников. При этом ему, в силу его человеческой природы – я имею право так говорить, перелопатив все романсы Чайковского, вообще всю его камерную лирику, – были вняты движения, терзания и «ломки» как мужской, так и женской души.



Петр Ильич Чайковский

Это именно то, что пыталась объяснить мне мама в детстве. Мне кажется, что дело даже не в его физиологии, а в том, что по жизни он был абсолютно одинок. И именно сексуальная часть жизни очень мало интересовала его. У Чайковского всё, как Надежда Матвеевна мне тоже говорила, в силу эмоциональной тонкости его природы, самой природы его лирики «выпаривалось» в творчестве. Поэтому любая душа и может отыскать в его музыке, говоря словами самого Петра Ильича, утешение и подпору.

Он мог так говорить – он был слишком, судя по его музыке, чист. Человек, который написал «Был у Христа Младенца сад», «Примирение», «Не спрашивай», «Горними тихо летела душа небесами», должен обладать просто необыкновенной душевной чистотой. Я вообще не верю, что он был человеком порочным, человеком с червоточиной в душе. Я порок в музыке ощущаю. Если человек хоть в чём-то порочен, этот порок непременно где-то проявится, вылезет. А у Петра Ильича пороков в музыке нет вообще. Есть меланхолия. Грусть, Боль. Страдания. Даже страх, которым пронизана, пропитана вся «Пиковая дама». Но порока у него нет!

А есть то, что итальянцы зовут *profondita di sentimento* – глубокое чувство, которое никого не может оставить равнодушным. Этот «сентимент» мог раздражать. Он и раздражал Владимира Стасова, Цезаря Кюи, Милия Балакирева и многих других «кучкистов». У них была масса претензий: мол, Чайковский слишком уж увлекается этими сладкими «слюнями да соплями», кланяется в своих романах салонному жанру, салонной эстетике. А в операх своих

он не выражает идей новой русской музыки, слишком уж засиделся в эпохе романтизма, ему бы подключиться к поиску новых путей-дорог и т. д.

И очень мало в нём, в конце концов, могучего такого, кондового русского мужика, какого в избытке и у Бородина, и у Балакирева, и у Мусоргского – убеждённого, принципиального новатора. Балакирев и Бородин были невероятно, безумно талантливы, они отдали музыке большую часть своей жизни. Но по большому счёту они – дилетанты. А большие профессиональные музыканты – это Глинка, Мусоргский, Чайковский, Рахманинов, Стравинский, Скрябин и другие.

Прошедшее время, конечно, позволяет лучше, на расстоянии разглядеть эти могучие горные вершины, горные пики. Гений Мусоргского взметнулся благодаря новому ощущению природы музыки и, как следствие, абсолютно иному музыкальному языку. Глинка, впитав «европейскость», усвоив европейский лад, сберёг, сохранил простые русские интонации. И именно поэтому я назвала бы Чайковского последователем Глинки. Это такой большой мост, который соединяет Глинку и Чайковского, Мусоргского – ив чём-то Рахманинова, частично Стравинского...

Мусоргский – чисто русский композитор. А Пётр Ильич – абсолютно *европейский* русский композитор. Никто не «завоевал» для русской культуры большей территории понимания, любви и ощущения причастности к ним, как Чайковский. Даже Рахманинов!

Не поэтому ли музыка Чайковского – симфоническая в первую очередь – равно близка и понятна и русскому, и европейцу? Как и музыка его последователя Рахманинова и тем более ушедших «на Запад», в новый музыкальный язык Скрябина и Стравинского. Золотое сечение, квинтэссенция европейско-русской культуры – вот это, наверное, и есть для нас Чайковский, великий знаток человеческой души, всех тонкостей её, оттенков и переливов.



Шарж на Петра Ильича Чайковского

Трудно даже сказать, какая часть его творчества мне ближе. И фортепианные, и камерные, и скрипичные, и вокальные его сочинения для меня близки и велики в равной степени. Хотя в разные годы – так же как это было в разные творческие периоды у самого Петра Ильича – мои вкусы и предпочтения были разными. Например, когда я была совсем маленькая, мне больше всего нравились его симфонии – они у нас дома были на огромных, сегодня давно ставших музейными экспонатами пластинках... А оперы и камерные сочинения были тогда для меня, что называется, тёмный лес. И я просто сходила с ума по увертюре к «Ромео и Джульетте», могла слушать её днями и ночами. А из симфоний мне больше всего нравилась та самая, Четвёртая. Хотя она почему-то считается далеко не самой сильной из его симфоний...

Есть композиторы, которым по творчеству – да иногда и по жизни! – невероятно тесно в своём веке, в своей эпохе. Таков Мусоргский. Таково большинство «кучкистов». Таков Людвиг ван Бетховен. Бетховен – это прикованный к скале Прометей, принесший пылающий огонь своей великой души людям и страдающий за это. Гигант, который, далеко опередив своё время, обозревает невероятные музыкальные горизонты. Его последний квинтет – абсолютно XX век по аккордам, по гармониям, по языку музыкальному, по мысли, в конце концов.

А Моцарт – это полностью человек своего времени. Как и Чайковский. Он – великая гармония, которая снизошла с небес. Таков и Пушкин. Чайковский говорил, что писать на тексты Александра Сергеевича – какое-то святотатство. Как мазать на хлеб масло в четыре слоя, потому что в самом слове Пушкина растворена абсолютная гармония. И добавлял, что, когда он слышит стихи Пушкина, внутри него всё поёт...

И случайно ли, что самые исполняемые сегодня в мире композиторы – это Моцарт и Чайковский?

«Евгений Онегин», «Пиковая дама», даже «Мазепа», которую мы открыли для Брегенцского фестиваля, сейчас звучат наравне с «Борисом Годуновым», с «Хованщиной», с любимым Верди, с любимым Моцартом и входят в репертуар любого крупного оперного театра.

Гармония, отлитая в звуки

«Онегина» мне довелось петь со многими выдающимися дирижёрами – и нашими, и иностранными. Особенно запомнился спектакль, который я пела в «Метрополитене» в 1992–1994 годах с гениальным Джеймсом Левайном. Я даже его просила: «Маэстро, как вы, нерусский человек, так ощущаете Чайковского?» Он говорит: «Роза Левина». Точнее, Розина Яковлевна Левина – уроженка Киева. Его педагог, которая с ним сидела и объясняла, растолковывала каждую ноту. И растолковала так, что он мне сказал: «Знаешь, я, играя сцену, сижу и плачу, я рыдаю. Это божественно!»



Любовь Казарновская и Надежда Мальшева-Виноградова. 1989

Очень запомнился мне и канадец Ричард Брэдшоу – мы с ним пели «Онегина» в Торонто. И мне было очень приятно, что он сразу же сказал мне, как коллеге: «Люба, я, наверное, какие-то вещи не понимаю... Ты расскажи мне о российской исполнительской традиции – мне это очень интересно!» И вот мы с ним сидели, и я ему пела и за Онегина, и за Ольгу, и за Ленского, и за Гремина, и за хор, и даже за Трике! Рассказывала, как Надежда Матвеевна со мной работала, как я занималась с ней по клавиру Станиславского, какие Станиславский певцам замечания делал... Он сидел, слушал, а потом сказал: «Слушай, это же просто бесценно! Напиши об этом книгу». Я тогда сказала: «Ещё не вечер, маэстро, когда-нибудь напишу!» И вот – выполняю обещание.

Хотя, как я знаю, нынешние школьники и сюжетную линию «Онегина» знают только по краткому прозаическому изложению. И то в лучшем случае.

Но когда нам исполняется двадцать, нас в «Онегине» начинают интересовать совершенно другие вещи. Если ты нормальный образованный и интеллигентный человек, тебя начинают интересовать и стилистика, тот срез всей жизни той поры, о которой повествует Пушкин –

неспроста же «Онегина» называют энциклопедией русской жизни. И не только русской, а в переключке с Европой – это тоже у Пушкина есть.

Когда тебе тридцать пять – сорок, ты уже начинаешь смаковать эти рифмы. Когда тебе за пятьдесят и за шестьдесят, то ты начинаешь уже просто ловить кайф от каждой строчки, от какого-то сравнения или эпизода... Как там говорил великий итальянец Сальвини: «Ромео надо играть в семнадцать лет, а как играть – только-только начинаешь понимать в семьдесят!»



Любовь Казарновская в опере «Евгений Онегин»

Я знаю пушкинского «Онегина» практически наизусть, но всё равно, когда я в очередной раз перечитываю «Сон Татьяны» и лирические отступления, на глаза от этой гармонии слова

всякий раз наворачиваются какие-то священные слёзы... «Он знак подаст – и все хлопочут... он пьёт – все пьют и все кричат»...

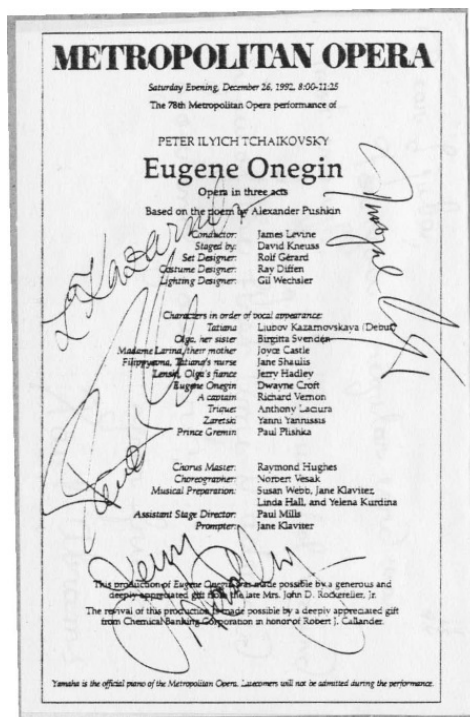
«Я ли в поле», «Кабы знала я», «Средь шумного бала», это совершеннейшее чудо, тебя это просто пронзает. До горячечного повышения пульса, до боли сердечной.

А сцена письма? А финал четвёртой картины «Пиковой дамы», сцены в спальне? Лиза, Герман и Графиня – «Она мертва!». Тут любая нота, любая интонация пронизаны абсолютной гениальностью, прошиты чистейшим золотом! И чтобы это шитьё не нарушить, ты должен учиться делать эти «золотые стежки», начиная с ними понимать, что такое петь и играть Чайковского.

Так это объясняла мне Надежда Матвеевна. Играя вступление к тому же романсу о душе, тихо летевшей горными небесами, она останавливалась – у неё были слёзы в глазах. Говорила: «Милый мой, любимый, дорогой Пётр Ильич, всю душу переворачивает».

Это было чистой правдой. Надежда Матвеевна была по первому образованию музыкантом, очень хорошей пианисткой – ученицей легендарного Константина Николаевича Игумнова. И могла получать знания, что называется, из первых рук; будучи учеником Александра Зилоти, Игумнов преклонялся перед Чайковским. Он знал его и как музыканта, и – немного – как человека. Понятно, что сочинения Чайковского он исполнял просто необыкновенно.

И Надежда Матвеевна говорила: «На концерте, когда я слушала какие-то его камерные сочинения в исполнении Игумнова, я просто ослабевала в кресле Малого зала, просто не могла из него подняться». Это была тончайшая ювелирная работа – как Левша подковал блоху. Вот Чайковского исполнять – это абсолютно то же самое. И тут Надежда Матвеевна рассказала мне историю в связи с романсом «Горными тихими летела душа небесами...» – ту самую, с которой я начала свой рассказ.



Афиша дебюта Любови Казарновской в «Метрополитен-опере». Декабрь 1992

Она очень хорошо знала русские романсы, вообще всю русскую музыкальную литературу. Но всегда говорила: «Дорогой мой и любимый Пётр Ильич – это мой друг. И он должен стать твоим другом». И добавляла: «Пока он не твой сердечный друг, ты не сможешь его исполнять». Она очень хотела, чтобы Пётр Ильич стал и моим сердечным другом.

И он им стал.

«Я буду век ему верна...»

Татьяной мы с Надеждой Матвеевной стали заниматься, как мне помнится, в конце второго курса моего в консерватории – потихоньку-полегоньку. Она сразу сказала: «Ты пока не можешь спеть ни сцену письма, ни тем более всю роль. Ты, Любанчик, по развитию духа не можешь до конца понять, что такое Татьяна. Но давай эту роль небольшими кусочками делать, чтоб ты погружалась – и в музыку, и вообще в атмосферу этой оперы».

По клавиру Станиславского

И мы стали брать самые простые, самые элементарные вещи. Допустим: «Я к вам пишу, чего же боле? Что я могу ещё сказать?» Потом – кусочек сада. Или «Няня, няня, я страдаю...» И каждую, каждую часть она меня заставляла сначала читать и интонировать. Она так и говорила, давай интонировать. То есть верно расставлять смысловые ударения.

Потом она мне играла музыку, которая звучит в тот или иной момент, мелодический и инструментальный ряд. Допустим, почему тут скрипка звучит, а тут гобой. Почему так, а не иначе расставлены мелодические акценты. Она торопилась мне всё рассказать. И добавляла: «Мало ли что со мной может случиться? “Сердечный друг, уж я стара, тупеет разум, Таня...”».

А дальше, уже очень серьёзно: «Пока я всё помню и у меня хранится клавиру Константина Сергеевича, где абсолютно все записано, давай просто будем заниматься. Какие-то кусочки, для тебя посильные, ты будешь петь. Какие-то – пока только слушать. И будем разбирать роль, как Станиславский говорил, по вокально-драматической линии». Этот клавиру с пометами Станиславского после смерти Надежды Матвеевны забрала её приёмная дочь. Но копия у меня осталась!

Занимались мы у неё на Калашном, в том самом моссельпромском «небоскребе», на котором сейчас висит мемориальная доска в честь Виктора Владимировича Виноградова. И всегда после уроков засиживались допоздна, я у Надежды Матвеевны постоянно была по времени последней. Она меня всегда вызывала на урок к семи, и мы занимались до восьми, до восьми тридцати...



Елена Ивановна Шумилова

А потом я садилась, и она втолковывала мне прямо по клавиру Станиславского те вещи, которые не вошли в оперу: прямо по тексту Пушкина. Например, сон Татьяны или какие-то лирические отступления. Надежда Матвеевна говорила, что всё это будет необходимо для создания образа, и занималась со мной невероятно придирчиво и очень серьёзно.



Майя Леопольдовна Мельцер

И вот на четвёртом курсе мне пришлось решать, какую роль готовить в Оперной студии. «Свадьба Фигаро» уже была сделана. Значит, «Богема»? Но Елена Ивановна Шумилова, мой консерваторский педагог, к которой я попала после ухода из консерватории Архиповой, мне очень уверенно сказала: «Нет, Люба, лучше делать Татьяну. Тебе Татьяна пригодится». И вот оказалось, что обе они как в воду смотрели.

Более того – уникальный случай! – ни у той, ни у другой не было того, с чем мы сталкиваемся нередко. Того, что называется преподавательской ревностью. Обе приветствовали, чтобы я ходила и занималась с другой.

Елена Ивановна Шумилова, ученица Ксении Николаевны Дорлиак, была принята в труппу Большого театра ещё до войны и была одной из лучших Татьян своего времени. Моя мама слушала её на сцене филиала не только в «Онегине», но и в «Фаусте», в «Проданной невесте». За роль Маженки она, между прочим, получила Сталинскую премию...

Я до сих пор восхищаюсь их педагогической мудростью. В том, что касалось интерпретации, сценического образа,

Елена Ивановна нередко мне говорила: «Это ты с Малышевой должна делать, здесь я тебе мало что подскажу». А в том, что касалось техники, чистого вокала, уже Надежда Матвеевна советовала: «А вот это ты с Еленой Ивановной проверь. Она хорошо знает, она много раз Татьяну пела. И знает все чисто певческие хитрости и приамбасы». Так они со мной вдвоём и работали.

«Будем брать!»

А однажды – было это в 1980 году – в оперную студию пришёл заведующий оперной труппой Театра Станиславского и Немировича-Данченко, Георгий Гринер.

Театру требовалась молодые исполнительницы, их и искал Гринер, когда позвонил в консерваторию и попросил найти молодую талантливую певицу на роль Татьяны. Ему сказали: «Есть у нас такая – Люба Казарновская! Приходите, послушайте. Вот у неё как раз оркестровая по сцене письма». Он пришёл. А после неё сказал мне: «Дорогая моя, придёшь на прослушивание такого-то мая. На основной сцене!» Я изумилась: «Как – на основной?!» – «Да, и будешь вводиться в спектакль сразу!» Прослушивание я спела. И Владимир Маркович Кожухарь, он тогда был главным дирижёром, тут же сказал: «Будем брать!»

И я стала заниматься с Валентиной Алексеевной Каевченко – одной из лучших Татьян. Моё счастье, что в то время были живы ещё многие из тех, кто в 20-е годы работал в оперной студии со Станиславским в Леонтьевском переулке, – мы называли их «старики-станиславцы». В том числе – исполнитель роли Ленского Виктор Иванович Садовников, исполнительница роли Ольги Мария Соломоновна Гольдина. А самое главное – Надежда Матвеевна, которая, будучи педагогом-концертмейстером, работала со всеми певцами во время постановки «Онегина», премьеры которого состоялась в 1922 году.

Как это делалось в Леонтьевском

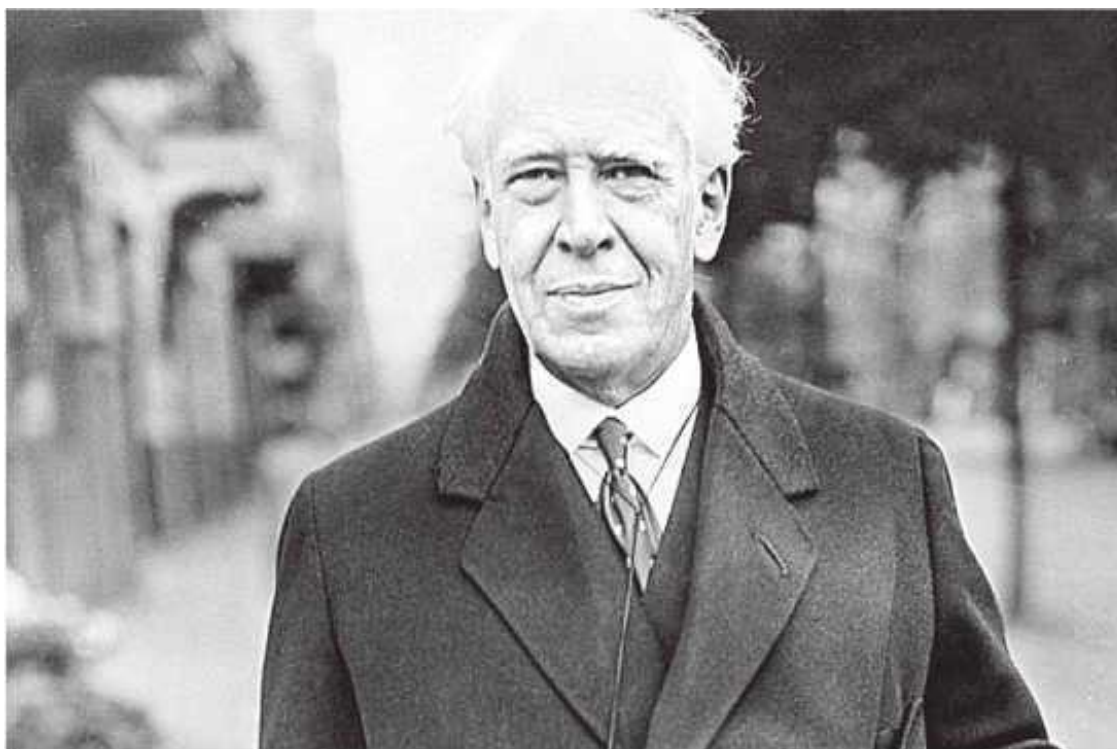
Надежда Матвеевна сидела на репетициях в буквальном смысле рядом со Станиславским, который сам держал верёвки – занавес в его студии открывался вручную. Он говорил: «Матвеевна, пора!» Она же иногда останавливала его: «Нет, Константин Сергеевич, ещё два такта!»

В клавир Надежды Матвеевны рукой Станиславского были вписаны замечания Мельцер, Гольдиной, Садовникова... Потом в спектакль вошли Сергей Яковлевич Лемешев и Анатолий Иванович Орфёнов. На репетиции приходили Собинов и Шаляпин, а Константин Сергеевич аккуратно в клавир записывал их замечания.

В сцене ларинского бала на переднем плане был огромный стол, за которым угощалось и сплетничало всё провинциальное общество... Помните?

*...Скотинины, чета седая,
С детьми всех возрастов, считая
От тридцати до двух годов;
Уездный франтик Петушков,
Мой брат двоюродный, Буянов,
(Как вам, конечно, он знаком),
И отставной советник Флянов,
Тяжёлый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут.*

Всех их изображали артисты миманса, и у каждого из них была своя сверхзадача, своя нагрузка. А чуть дальше была небольшая лестница из четырёх ступенек, и на заднем плане разворачивался сам ларинский бал, где танцевали и экосез, и полонез, и польку, и мазурку и где разворачивалась вся драма Онегина, Ленского, Татьяны и Ольги...



Константин Сергеевич Станиславский

Когда Фёдор Иванович Шаляпин увидел этот ларинский бал, он подошёл к Станиславскому, встал перед ним на колени и поцеловал ему руку. Это было очень театрально! Понятно, Константин Сергеевич засмутился, он вообще был человек стеснительный: «Федя, Федя, ну что вы, что вы, ну зачем вы так, зачем?» А Шаляпин – со значением! – ответил: «Костя, это я не всем!»

Собинов делал замечания исполнителям роли Ленского и требовал от певцов «сладкого» звука. «Скажи, придёшь ли дева красоты...» Здесь гласные, говорил он, должны быть не переглублёнными, не кричащими, а яркими, открытыми, ласковыми, сердечно-сладкими. «Ах, Ольга, я тебя любил, тебе единой посвятил...» Ленский – молодой, пылкий, влюблённый и, конечно, страдающий поэт. Эдакий Гёте – или Шиллер! – с романтическими кудрями и пылкой поэтической натурой. То есть тут всё – порыв, вихрь, страсть, эмоции...

Собинов всегда напоминал, как Ленского описывал Пушкин:

*«Красавец в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привёз учёности плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри чёрные до плеч».*

Дважды две колонны

А ещё когда меня назначили на роль Татьяны и я стала репетировать с Каевченко, на репетиции часто приходила наша замечательная Надежда Фёдоровна Кемарская – я ещё не раз вспомню её. Я репетировала с Каевченко – сейчас это трудно себе представить! – долго. Три месяца! Потому что театр относился очень бережно к этому спектаклю, как к чему-то совершенно особенному, к раритету. Его тщательно оберегали, подновляли, шили новые занавески для алькова Татьяны, чинили и подкрашивали кровать, освежали декорации.

Спектакль был чрезвычайно прост. Пишу в прошедшем времени, поскольку Театр имени Станиславского «подлинники» его, Константина Сергеевича, спектаклей (вместе с «Онегиным» очень долго шёл и блистательный «Севильский цирюльник») утратил навсегда. А по «реконструкции», которая сейчас идёт в «Геликон-опере», судить о том спектакле, конечно же, трудно...

Там, в Леонтьевском, куда и сегодня можно прийти и посмотреть – всего четыре колонны. Дважды по две. И Станиславский просто умопомрачительно здорово обыграл эти четыре колонны! Например, в первой картине квартет пелся у этих колонн попарно – Татьяна и Ольга, у двух других – Онегин и Ленский.



Сцена из оперы «Евгений Онегин» в постановке К.С. Станиславского

А сзади натягивалось полотно с нарисованным ампирическим домом. В сцене письма эти пары колонн как бы обрамляли спальню Татьяны, кровать бочком стояла в алькове. И Татьяна всю сцену проводила адресно, очень близко к публике. Очень близко! Это был разговор героини с публикой, это был интимный и откровенный рассказ публике о том, что есть она сама, её суть. И не понять, не уловить эти смыслы было просто невозможно.

Было всё достаточно статично, без прыжков, без суеты... Зато была внутренняя жизнь героини, контрасты её настроения: от взрывов «Пускай погибну я», когда она выбегает на

авансцену и, по выражению Станиславского, «как с горы бросается в эмоцию», до медитивно-созерцательного «Кто ты, мой ангел ли хранитель». Это – и руки, терзающие подушку, и новая волна эмоций: «Но так и быть... Вообрази, я здесь одна»... О, как это было! Как она перемещалась, вернее, металась по постели!

Но сцена письма – это отдельный сюжет, отдельная история, и я расскажу её в следующей главе.

«Сцена письма Татьяны»

Вся сцена письма Татьяны – это небольшая моноопера, в которой можно отдельно разбирать природу любого звука! Когда мы с Надеждой Матвеевной начинали работать над этой сценой, она просила, чтобы я рассказывала ей о своём ассоциативном ряде.

Сцена письма в спектакле начиналась так. Татьяна лежит на кровати, рядом сидит, слегка покачиваясь, няня. Филиппьевна, кстати, и Пушкин этого никогда особо не скрывал, списана со знаменитой Арины Родионовны Яковлевой.

«Всё дремало в тишине При вдохновительной луне...» У Татьяны волосы разметались по подушке... Тут Станиславский, опирающийся на текст романа, «попал» целиком и полностью, это был чистейшей воды Пушкин. И вот когда Татьяна садится на кровати и заглядывает в лицо няне, она вдруг видит, что та задремала.

У Станиславского это было очень забавно! Татьяна делала резкий вдох, резко садилась на кровати... а говорила няня: «Ну, заболталась я...» На самом же деле, она просто тихо спала, дремала, как все старые люди: «Пора уж, Таня, тебя я рано разбужу к обедне... Засни скорей». «И няня девушку с мольбой Крестила слабою рукой...»

А когда начинается главная тема, Татьяна вдруг видит, что няня собирается уходить: «Не спится, няня, здесь так душно, открой окно и сядь ко мне». Няня: «Что, Таня, что с тобой?!» – «Мне скучно...»

Это называется – «скучно»? Да как бы не так! Ей муторно! Её трясёт, у неё температура под сорок! Как с ней справиться? Она хватается подушки, она мечется, ей просто не хватает дыхания. Она как птица раненая, она не знает, как себя успокоить, как быть. Что мне делать? Неужели я напишу это письмо? Неужели я решусь на что-то? Это всё есть в музыке. «Поговорим о старине!». О старине? Годится!

Няня:

*Я, бывало,
Хранила в памяти немало
Старинных былей, небылиц
Про злых духов и про девиц...*

Но совсем не про злых духов хочет услышать Татьяна! Ей хочется подобраться к заветной теме – но как? «Была ты влюблена тогда?» Она хочет выпепить, вырвать из няни: как она венчалась? Может быть, она расскажет, ведь няня – это самый близкий для Тани человек, самый родной. Она буквально с первых дней жизни держала её на руках, и именно няне Татьяна всегда поверяла все тайны своей души. «Да как же ты венчалась, няня?»

«Так, видно, Бог велел. Мой Ваня моложе был меня, мой свет, а было мне тринадцать лет». На год моложе шекспировской Джульетты... Тут зал всегда оживлялся. Все понимали – значит, Ване двенадцать? Или даже меньше? Народ хохотал, иногда просто неприлично! Видимо, пытаюсь вообразить, как *это* происходит у несмышлёных детей в одиннадцать или двенадцать лет. Надежда Матвеевна спрашивала: «Ты себе представляешь эту парочку?»

Тут, кстати, смеяться особо не над чем. Во-первых, ранние и очень ранние браки были в ходу не только у крестьян, но и у дворян – в середине XVIII века тринадцатилетняя барышня на выданье была совсем не диковинкой. И даже во времена гораздо более поздние вполне взрослый Жуковский просил руки 12-летней Маши Протасовой.

А во-вторых, говоря о любви, Татьяна и Филиппьевна имеют в виду совсем разные материи. Одна – возвышающее душу романтическое чувство. А другая... Пушкин писал: «Спра-

шивали раз у старой крестьянки, по страсти ли она вышла замуж? “По страсти, – отвечала старуха, – я было заупрямилась, да староста грозился меня высечь!”»

«Недели две ходила сваха / К моей родне, и наконец... / Да ты не слушаешь меня...» И вот тут Татьяна начинает дёргаться и нервничать, перебирать кусочек одеяла.

«Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую, / Мне тошно, милая моя... / Я плакать, я рыдать готова!» Вот её состояние! Надежда Матвеевна мне говорила: «Сразу это состояние на точке кипения. Няня: «Дитя моё, ты нездорова; Господь помилуй и спаси! / Дай окроплю тебя святой водою, / Ты вся горишь...»

И тут Татьяна себе позволяет отбросить руку няни. Та потянулась за святой водой, которая стоит на маленьком трюмо. «Я не больна...» Вот тут confession, признание. Она встаёт на постели. Она уже там, в письме. «Я... знаешь, няня... я влюблена». И вдруг, говорила Надежда Матвеевна, тебя заливают краской. Ты сказала *это* слово. «Оставь меня, оставь меня... я влюблена!» Для неё это просто невероятно! Это прорвавшийся крик души – внутренний, звериный просто. Это пожар. Я абсолютно собой не владею! И тут уже не девичьим, а абсолютно женским голосом: «Я влюблена!»

«Да как же!» – «Поди, оставь меня одну. Дай, няня, мне перо, бумагу да стол придвинь, я скоро лягу». И тут она смягчается, понимает, что она няню, своё любимое существо, просто обидела – своими резкими ответами и жестом: «Прости!» У Станиславского это было потрясающе сделано! Ну, хорошо – «Покойной ночи, Таня!»

И вот тут начинается...

И вот она одна. Всё тихо. Светит ей луна.

Облокотись, Татьяна пишет,

И всё Евгений на уме,

И в необдуманном письме

Любовь невинной девы дышит.

(Татьяна долго остается в задумчивости, потом встает в большом

Andante con moto (♩ = 72)

PIANO

f

волнении и с выражением решимости в лице)

ff *stringendo*

Allegro moderato (♩ = 120)

p *poco a poco cresc.*

poco stringendo

mf *cresc.*



Piano introduction in G minor, 3/4 time. The right hand features a complex, arpeggiated texture with many beamed sixteenth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *ff*.

Allegro non troppo (♩ = 120)

T. Пус- кай по- гиб- ну я, но



Vocal and piano accompaniment for the first line of lyrics. The vocal line is in G minor, 3/4 time. The piano accompaniment continues with a similar texture to the introduction. The dynamic marking is *mf*.

пре- жде я в о- сле- пи- тель- ной на-



Vocal and piano accompaniment for the second line of lyrics. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment provides harmonic support. The dynamic marking is *mf*.

деж- де бла- жен- ство тем- но- е зо- ву,



Vocal and piano accompaniment for the third line of lyrics. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a more active texture in the right hand. The dynamic marking is *mf*.

Татьяна уже ничего не замечает, тут начинается абсолютная агония – с пересохшим ртом, с абсолютно высохшими глазами. «Погибну я. Мне всё равно». Это уже скорее Катерина из «Грозы», которая ухнула с того самого утёса вниз... Вдруг она срывается – и с места, и с «катушек»: к черту всё!

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

Станиславский просил, чтобы тут она просто слетала с кровати и бежала к авансцене, обращаясь туда. Но прежде – Господи, прости меня Христа ради за это тёмное блаженство, которое я не могу сдерживать. «Тёмное блаженство» (по-французски «bonheur obscur», дословно «неизвестное счастье») – один из романтических штампов тех французских романов, которыми увлекается Татьяна.

Это Татьяниной душе вообще несвойственно. Никакого «тёмного блаженства» в ней нет. Просто она впервые признаётся, и это её томит, жжёт. Она вся горит, пылает внутри, там настоящий расплавленный металл!

*Блаженство тёмное зову,
Я негу жизни узнаю,
Я пью волшебный яд желаний...*

Это гениально у Чайковского сделано – после яркого форте вдруг пианиссимо. «Я пью волшебный яд желаний!» Вот она, нега жизни, влюблённой быть, любить, со всей страстью отдаваться этому чувству. Вот то, что я должна изложить на бумаге.

В ней проснулось желание быть с Онегиным, соединиться с ним всем своим существом. Это для девочки из такой семьи в то время было просто невероятно! И она бросается в это чувство.

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

T. Я пью вол - шеб - ный яд же -

f *mf*

ла - ний, ме - ня пре - сле - ду - ют меч - ты! Вез - де, все -

poco animando *cresc.* *ff*

да пе - ре - до мной мой ис - ку - си - тель ро - ко -

2

riten. molto *ff* **Andante** (♩ = 76)

T. вой, вез - де, вез - де он пре - до мно - ю!

riten. molto *ff* **Andante** (♩ = 76)

mp

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

*Я дождалась, открылись очи!
Я знаю, знаю, это он.*

Так помоги же мне, Господь! Ты видишь, все мысли и чувства только о нём. Какие слова! Везде, везде он предо мной... Она искушена! Вот почему Татьяна так с няней осторожно начинает разговор – он её искусил, подвиг на те эмоции, которые ей были незнакомы.

Она не имеет понятия об этих чувствах – и вдруг в ней всё забурлило! Она увидела этого красавца, этого светского льва, в котором, с её точки зрения, всё было прекрасно. Это на грани греха, и для неё это, конечно, страшно. Татьяна – чистый и, очевидно, очень верующий и ангельски не замутнённый душою человек. И вдруг – искуситель роковой. Она, безусловно, почувствовала в нём демоническое начало. «Везде, везде он предо мной...»

Видимо, в какой-то момент она понимает, что открыла в письме слишком много, дала слишком много чувства – Онегина такой выплеск может испугать. И вообще, как я, девушка из патриархальной семьи... Да что я вообще делаю? Куда меня несёт, зачем?

Реальные бытовые нормы поведения русской дворянской барышни начала XIX века, пишет Юрий Михайлович Лотман, делали такой поступок немислимим: и то, что она вступает без ведома матери в переписку с почти неизвестным ей человеком, и то, что она первая признаётся ему в любви, полностью выводило её за рамки всех норм приличия.

Онегин же, прочитав столь бурное начало, вполне мог запросто взять письмо и порвать его. Мол, с ума спрыгнула девочка, ни с того ни сего, без всяких объяснений «ухнула» объяснение в любви...

А потом сделать то, о чём она напишет потом, – «меня презреньем наказать». И она комкает написанное: «Нет, всё не то, начну сначала. Ах, что со мной?» То есть её мозг и душа настолько воспалены, что она не владеет всеми теми эмоциями и чувствами, которые излагает на бумаге. Более того – она боится своих собственных чрезмерных эмоций, которые хлещут через край. И Татьяна немного «приземляет» себя, снова берёт себя в руки:

*Ах, что со мной, я вся горю...
Не знаю, как начать.*

Татьяна (подходит к письменному столу и садится,
несколько времени пишет, потом она навливается)

The musical score is for piano accompaniment, consisting of three systems of staves. The top system shows two empty treble clef staves. The second system contains the right-hand part of the piano, starting with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The third system contains the left-hand part of the piano. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The first system of piano accompaniment consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a dynamic marking of *f* (forte) at the end. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Т. *Комкает, бросает*

Нет, все не

The second system features a vocal line (T.) and piano accompaniment. The vocal line has a rest followed by the lyrics "Нет, все не". The piano accompaniment includes a *ritenuto* marking and a dynamic marking of *sf* (sforzando).

Т. **Росо мено.** (Рвет письмо)

то! Нач-ну сна-ча-ла!

The third system features a vocal line (T.) and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "то! Нач-ну сна-ча-ла!". The piano accompaniment includes a *Росо мено.* marking and dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Т. Ах! Что сонной! Я вся го-рю... не

Просто, по-детски, без слезы Moderato assai

Т. зна-ю, как на-чать! (Пишет)

Moderato assai

p

Надежда Матвеевна рассказывала: стояла чернильница, рядом перо, и Станиславский занимался с Татьяной-Мельтцер, чтобы точно попасть в эти октавные скачки пером в чернильницу.

Это были на редкость долгие занятия на память физических действий. Нельзя ритмично, в такт ходить на сцене – надо находить драматургический темпоритм. Когда музыка подчёркнуто ритмична, то надо обязательно показать этот ритм, оправдать композиторские намерения Петра Ильича...

Andante (♩ = 84)

T.

Andante (♩ = 84)

p

8^{va} 7

(останавливается и прочитывает написанное)

Если он даёт уменьшенные или октавные интервалы, то перед нами задача музыкально-драматическая – найти этому оправдание. Что это значит? В этом и состоит задача режиссёра и актёра – услышать эти интонации и понять, как они выражены с сценическим

действию. Это и есть музыкальная драматургия. И поэтому «Я к вам пишу – чего же боле? Что я могу ещё сказать?»

Вот как её примирить с изысканиями некоторых очень радикальных режиссёров, у которых Татьяна, например, валяется в листьях или какие-то странности с ней происходят. Ей не надо думать о том, что перо надо всё время макать в чернила. А они кончаются очень быстро! И кляксу нельзя поставить, и перо надо отряхивать. И поэтому у Чайковского эти октавные скачки присутствуют постоянно.

А у многих сегодняшних «гениев» от режиссуры музыка – не более чем иллюстрация их фантазий, не имеющих никакого отношения к музыкальной драматургии оперы.

Мы с Каевченко очень долго занимались этюдами на тему письма. Никакого нажима, никакого педалирования, у зрителя должно быть ощущение естественности действия. Эта помощь Чайковского должна быть вплетена в ткань твоей игры, но снова – никакой нарочитости!

А нам это помогает понять, что значит писать пером. Между прочим, во многих исторических музеях сейчас один из самых популярных, особенно у детей, мастер-классов – это именно писание пером. Желательно настоящим гусиным!

И вообще, «Онегин» – это, в частности, и о том, как носить правильно платье и головной убор, и о многом другом, чему сейчас и не думают учить! А Станиславский – учил.

Каким был костюм той или иной эпохи? Как его носить? Какой должна быть спина, а какой рука? Как её подавать на ларинском и на греминском балу? В чём разница? Как танцевать полонез, не приседая на счёт «раз»?

Константин Сергеевич не раз просил: «Матвеевна, поддержи в полонезе, все девицы приседают на раз, а надо на три!» Вы должны знать, как нужно приседать в полонезе. Как танцевать мазурку и вальс. Как правильно подать партнёру руку, как снимать и бросать перчатку.

*Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать...
Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня...*

*Не прерывая мысли и линии оркестра,
влиться в состояние письма*
Татьяна

T. 

T. 

T. 

*Она уже машинально записывает те мысли, которые
пришли её с голову. Без всякого раскрашивания слов!*

T. 

*Сбив монотонности. Станиславский требовал
большой выразительности слова*

Т. Но вы, кмо-ей не-сча-стной до-ле хоть кап-лю

The first system of the musical score shows a vocal line (T.) and piano accompaniment. The vocal line is in a minor key and has a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note bass line. A dynamic marking of *pp* is present in the piano part.

Ещё больше выразительности!

Т. жа-ло-сти хра-ня, вы не о-ста-ви-те ме-ня.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a more pronounced melodic shape. The piano accompaniment features a *cresc.* marking in the right hand, indicating a gradual increase in volume. The left hand continues with the eighth-note bass line.

Она уже ясно представляет себе картину своей несчастной доли. Доля означает дальнейшее прозябание в деревне. А также то, что «бедную Таню» выдадут замуж за того, за кого посчитают нужным маменька с папенькой... Ну, в данном случае маменька, Прасковья Ларина, которая уверена, что «в жизни нет героев». Папенька же, увы, давно «под камнем сим вкушает мир».

Не менее несчастной, уверена она, будет её доля, если Онегин откажет ей в ответном чувстве.

*Сначала я молчать хотела...
Поверьте, моего стыда
Вы б не узнали никогда...*

Вот какие слова она пишет. Но о каком стыде идёт речь? Действие и романа, и оперы происходят, как это доказал тот же Юрий Михайлович Лотман, в начале 1820-х годов. Татьяна пишет Онегину письмо летом 1820 года. В начале следующего года, 12 января, отпразднуют её именины. 14 января на дуэли погибнет Ленский. «Июля третьего числа» в своё длительное путешествие отбудет Онегин.

Тогда для незамужней девушки – по строгим правилам этикета – поднять глаза, посмотреть-то лишний раз на мужчину было не совсем пристойно. Как минимум.

О да, клялась я сохранить в душе

Признание в страсти пылкой и безумной!

T. 

Сна - ча - ла я мол - чать хо - те - ла, по -


Ещё больше выразительности!

T. *poco ritenuto* *обдумывает*


верь - те, мо - е - го сты - да вы не уз -

чуть замедлив на «поверьте»

p poco ritenuto

T. 

на - ли б ни - ког - да, ни - ког - да!

Мы пришли к речитативу. И вот тут остановка.
Recitativ. (Откладывая письмо в сторону) *Совсем другая мысль*

Т. О да, кля-лась я сох ра-нить в ду-ше при-зна-ю стра-сти пыл-кой и безум-ной!

Recitativ. *дописывает мысль*

Какая же в ней вспыхнула эмоция, какое в ней запылало чувство – это же можно сойти с ума! «Страсти пылкой и безумной...» И в ком? В этой девочке, которая воспитывалась на романах, которая только из романов и могла знать, что такое пылкая и безумная страсть. Ничего похожего, ничего подобного представить себе по отношению к Татьяне невозможно.

Увы, не в силах я владеть своей душой...

отложить перо!
Что я делаю!

Т. **Adagio** (♩ = 60)

у -

Adagio (♩ = 60)

Т. вы! Не в си-лах я вла- деть ___ сво-ей ду-шой!

И вот тут по-настоящему роковая фраза

И вот тут по-настоящему роковая фраза:

Пусть будет то, что быть должно со мной.

Это такой а part. И сразу к письму:

Ему признаюсь я! Смелей! Он всё узнает...

Т. *ritenuto*

Пусть бу-дет то, что быть дол-жно сомной! Е - му при-зна-юсь я!

ritenuto на «пусть» Это такой а part. И сразу к письму:

ritenuto sf

2

Т. *f*

Сме лей, — он все у зна - ет!

Тут всё в одном. Опять внутренний посыл, напряжение, энергия!

p

И снова эта же тема.

К письму! *Снова начинает писать*

Moderato assai, quasi Andante (♩ = 84)

(пшмет)

p



Станиславский настаивал на том, чтобы она не вставала с постели. Эти а part – просто залу. Себе – и залу.

*Зачем, зачем вы посетили нас,
В глуши забытого селенья
Я никогда не знала б вас,
Не знала горького мученья.
Души неопытной волненье...*

То есть она знает свою судьбу. Судьбу своей матери, которая сначала «читая книги, волновалась». А потом смирилась – у Пушкина в одном из черновиков написано коротко, ёмко и звонко: «Секала жопы, брила лбы» (то есть отправляла крестьян в рекруты).

*По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга и добродетельная мать.*

Не поднимая глаз

Т. Татьяна

За - чем, за - чем _____ вы по - се

T. ти - ли нас? В глу-ши за-бы-то-го се - ле - нья

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are "ти - ли нас? В глу-ши за-бы-то-го се - ле - нья". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note bass line and a more melodic treble line.

T. я ни - ког - да не зна - ла б вас; не зна - ла б

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "я ни - ког - да не зна - ла б вас; не зна - ла б". The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some harmonic changes in the treble clef.

T. горь - ка-го му - че - нья. Ду - ши не - о - пыт - ной вол -

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "горь - ка-го му - че - нья. Ду - ши не - о - пыт - ной вол -". The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

T. не - нья сми-рив со вре - ме-нем, как знать?

The fourth system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "не - нья сми-рив со вре - ме-нем, как знать?". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic and harmonic structure.

Вот оно! Вот её грядущая судьба, она её себе очень хорошо представляет. И вдруг: другой? Тут опять прорывается эта температура за сорок. Срывается нота, она и должна срываться. Никаких вокальных красот!

Всё это – тоже не вставая с постели. Другой? Да никогда!

crescendo *poco stringendo*

T. По серд - цу я на - шла - бы дру - га,

poco stringendo *cresc.*

ажитация И всё бы делала, как положено, так, как делала мама

T. бы - ла - бы вер - на - я су прю - га и до - бро -

cresc. *f*

T. (погружается в раздумье)

де - тель - на я мать...

f

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию (T.) и фортепиано. Вокальная партия имеет следующие текстовые надписи: «взрыв энергии *f* Только ты! Никто другой Дру - гой!». Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано.

*Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я,
То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя..*

Заметим – в первый раз она обращается к нему на «ты». То есть, как поётся совсем в другой опере, «венцы златые, милый мой, на нас наденут завтра». Она уже себе это представляет, иначе зачем бы ей няню пытаться насчёт её венчания? Она считает, что услышала этот глас Божий. Никак иначе!

Moderato (♩ = 100) *Выделить «НЕТ»*

T. 
Станиславский очень просил выделить это «нет» **Moderato** (♩ = 100)
Нет, ни - ко - му на све - те

T. 
не от - да - ла бы серд ца я! То в
акцент!
mf

высшем – снова выделить

Т. *p*

выс - шем суж - де - но со - ве - те,

2

ritenuto «Я» выделить *a tempo* Это клятва самой себе

Т. то во - ли не - ба: я тво - я!

ritenuto *mf a tempo*

*Вся жизнь моя было залогом
Свиданья верного с тобой,
Я знаю, ты мне послан Богом,
До гроба ты хранитель мой.
Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался...*

То есть в этом человеке сейчас и заключён весь смысл её жизни. Всё абсолютно лучшее, что есть в ней, что есть в её сердце, в её душе, в её мечтах об идеале, в её мечтах о самом прекрасном, самом лучшем человеке, которого она всё-таки всегда надеялась в жизни встретить – прежде чем она станет «верная супруга и добродетельная мать».

«Вся жизнь моя была залогом...» И вот тут, говорил Станиславский, надо откинуться на постели, размечтавшись...

Тут, говорил Станиславский, надо откинуться на постели

T. *f*
Вся жизнь мо - я бы - ла за -

ло - гом сви - да - нья — вер - но - го с то -

объясняет сама себе!

T. бой; я зна - ю — ты мне пос - лан

2

diminuendo, не торопитесь

T. Бо - гом, до гро - ба — ты хра - ни - тель мой!

Allargando

Ты в сновиденьях мне являлся...

То есть она встретила тот самый идеал – абсолютный, прекрасный, совершенный!

Незримый, ты уж был мне мил...

*Пианиссимо,
абсолютная застылость души*

Meno (♩ = 76)

Т. Ты в сно-ви-день-ях мне яв-лял-ся,

Meno (♩ = 76)

p

*то есть она встретила идеал,
абсолютный, прекрасный, совершенный*

Т. не-зри-мый, ты уж более мне мил.

Я тебя знала всегда!

Потому что тут расслабление мышц. Ведь гениальная актёрская игра, особенно связанная с музыкой, – это, по сути, напряжение и расслабление мышц. Если нет этих смен пластики рук, тела, если мы не чувствуем эти разные температурные режимы, то вряд ли мы высоко оценим талант артиста.

И дальше опять:

*Не правда ль? я тебя слыхала:
Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала
Или молитвой услаждала
Тоску волнующей души?
И в это самое мгновенье
Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Прикинул тихо к изголовью?*

Т. твой чуд-ный взгляд ме-ня то-мил,
выделить
Т. в ду-ше твой го-лос раз-да-вал-ся!

Это её тихая радость, трепет в её этой прекрасной детской постели. Это её мир – детская комната, альков, кровать, книги, трюмо, чернильница, перо, подушка, в которую она плачет и которой поверяет свои мысли...

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.