

*На правах рукописи*

**Васильев Александр Кирович**

**Опера П.И. Чайковского «Евгений Онегин» на русской сцене 1879–1991 гг.**

**Постановочные принципы танцевальных и массовых сцен**

Специальность 17.00.09 — теория и история искусства

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2019

Работа выполнена на секторе источниковедения Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств»

Научный руководитель:

**Третьякова Елена Всеволодовна**, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный институт сценических искусств, первый проректор – проректор по учебной работе.

Официальные оппоненты:

**Колесников Александр Геннадьевич**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС;

**Баканова Людмила Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры русского народного песенного искусства факультета искусств Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Ведущая организация: Новосибирский государственный театральный институт.

Защита состоится «18» декабря 2019 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на сайте [www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru).

Автореферат разослан «\_\_\_\_\_» 2019 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат искусствоведения

Булатова Д.А.

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Тема и актуальность.**

Опера П.И. Чайковского «Евгений Онегин» со времени создания и по сей день не сходит со сцен музыкальных театров мира. Количество и качество постановок позволяет говорить об особой значимости произведения П.И. Чайковского для художественной культуры.

Своему сочинению композитор дал жанровое определение «лирические сцены». На самых предварительных этапах работы Чайковский не видел какого-либо противоречия в появлении картин балов в интимной драме, и «Евгений Онегин» написан с хорами и танцами — с массовыми сценами.

В «Евгении Онегине» танцевальная жанровая музыка является формообразующей основой не только построения массовых сцен, но и смыслового развития драмы в целом. Картины балов характеризуют социальные пластины действия, на фоне которых завязываются личностные психологические конфликты. «Евгений Онегин» П.И. Чайковского обладает важным социокультурным значением, и с трактовкой танцевальных сцен в опере в значительной степени связано зрительское восприятие спектакля.

В данной работе внимание сосредоточено на изучении принципов постановки танцевально-хоровых сцен и взаимосвязи хореографического и режиссёрского решений в создании драматургической структуры и образа спектакля. За основу взят исторический материал, позволяющий проследить динамику подходов к сценической реализации партитуры.

Проблема организующего влияния хореографии танцевальных эпизодов на режиссуру массовых, танцевально-хоровых сцен в целом ранее не обозначалась. Между тем исследование различных принципов решения пластики в спектакле позволяет дать новый взгляд на процесс становления искусства оперной режиссуры, как таковой, и выстроить типологию формирования её постановочных методов. Исследование становления режиссуры массовых сцен в аспекте

развития хореографии на примере истории спектаклей по опере «Евгений Онегин» представляется **актуальным**.

### **Цели диссертации:**

1. Рассмотреть режиссуру постановок массовых сцен оперы «Евгений Онегин» в Москве и в Петербурге — Ленинграде в XIX–XX веках как последовательность единого художественного процесса, проходившего в соотношении с общими театральными и эстетическими течениями времени.

2. Обосновать причины неразрывной связи хореографии в постановках «Евгения Онегина» с общей концепцией оперы и её влияния на отбор приёмов и методов режиссуры спектаклей. Исходя из этого показать влияние хореографии на возникновение и развитие московской и петербургской — ленинградской традиций сценического воплощения «Евгения Онегина», различных по подходам и постановочным принципам.

### **Задачи исследования:**

- исследовать особенности данной оперы с точки зрения заложенных в ней драматургических принципов;
- изучить концепции танца в «Евгении Онегине»;
- провести ретроспективный сравнительный анализ режиссуры массовых сцен в постановках с 1879 по 1991 год;
- проанализировать истоки формирования различных традиций в подходах к решению массовых сцен в московских и петербургских — ленинградских постановках;
- выявить в контексте общего режиссёрского замысла проявление в массовых сценах черт господствующих эстетических направлений и общественных тенденций различных эпох.

### **Степень изученности темы. Источники исследования.**

Опере «Евгений Онегин» посвящена обширная литература, но работ по истории её постановок в аспекте не только режиссуры и исполнительского искусства, но и хореографии пока нет, не существует специальных работ, посвящённых изучению места и роли танцевальных сцен в структуре самой оперы

П.И. Чайковского. Взгляд на сценическую историю постановок оперы «Евгений Онегин» как последовательность и процесс, позволяющий оценить динамику сценических исканий прошлого и настоящего, ранее не выдвигался.

Выдающийся деятель искусства Б.В. Асафьев<sup>1</sup> под псевдонимом критика Игоря Глебова рассматривал постановки «Евгения Онегина» главным образом с позиций соответствия театрального воплощения музыке Чайковского. При этом его методы исследования выходят за рамки музыкоznания и потому в вопросах анализа структур художественных форм применимы в оперном театроведении. Изученная им симфоническая природа оперы «Евгений Онегин» с точки зрения её реалистической направленности объясняет закономерность выбора тех методов театрального построения спектаклей, которые делали режиссёры первого столетия сценической истории оперы. Концептуальные подходы к анализу сочинения П.И. Чайковского в трудах музыковедов А.А. Альшванга<sup>2</sup>, Б.М. Ярустовского<sup>3</sup>, Н.В. Туманиной<sup>4</sup>, сделанные ими заключения также позволяют обнаружить зависимость между музыкальной драматургией и возникновением определённого направления поисков театрального воплощения оперы.

Первые этапы истории постановок «Евгения Онегина» были освещены в работах И.В. Нестьева<sup>5</sup>, А.И. Шавердяна<sup>6</sup>. По-прежнему основным и самым полным сводом документов по истории русского оперного театра остаются ра-

<sup>1</sup> Асафьев Б.В. Об опере: избранные статьи. — Л.: Советская музыка, 1985; Асафьев Б.В / Игорь Глебов. «Евгений Онегин». Лирические сцены П.И. Чайковского: опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. — Л.; М.: Музгиз, 1944. — 89 с.; Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Л., 1971.

<sup>2</sup> Альшванг А.А. Опыт анализа творчества П.И. Чайковского (1864–1878). — М.; Л.: Музгиз, 1951. — 256 с.; Альшванг А.А. П.И. Чайковский. 3-е изд. — М.: Музыка, 1970. — 816 с.

<sup>3</sup> Ярустовский Б.М. Оперная драматургия Чайковского. — М.; Л.: Музгиз, 1947. — 241 с.; Ярустовский Б.М. П.И. Чайковский. Жизнь и творчество [под ред. М.С. Пекелис]. — М.: Комитет по делам искусств, 1940. — 40 с.

<sup>4</sup> Туманина Н.В. Чайковский. Путь к мастерству. 1840–1877. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. — 559 с.; Туманина Н.В. Чайковский. Великий мастер. 1878–1893. — М.: Наука, 1968. — 487 с.; Туманина Н.В. Чайковский и музыкальный театр: книга для любителей музыки. — М.: Музгиз, 1961. — 254 с.

<sup>5</sup> Нестьев И.В., Ярустовский Б.М. Сценическая история «Евгения Онегина» // Чайковский и театр: статьи и материалы / под ред. А.И. Шавердяна. — М.; Л.: Искусство, 1940. — 357 с.

<sup>6</sup> Шавердян А.И. Чайковский и русский оперный театр // Чайковский и театр: статьи и материалы / под ред. А.И. Шавердяна. — М.; Л.: Искусство, 1940. — 357 с.

боты А.А. Гозенпуда<sup>1</sup>, в которых спектакли «Евгения Онегина» — одна из многих прослеживаемых тем.

Диссертационное исследование проводилось с использованием театроведческого научного аппарата, сформированного А.А. Гвоздевым<sup>2</sup>, П.А. Марковым<sup>3</sup>, Б.В. Алперсом<sup>4</sup>, Н.Я. Берковским<sup>5</sup>, Ю.М. Барбоем<sup>6</sup> и др., и опирается на на их научные работы, в которых сочетаются теоретический и исторический подходы к исследованию театрального процесса.

При написании диссертации использовались труды Б.Л. Яворского<sup>7</sup>, В.М. Богданова-Березовского<sup>8</sup>, М.А. Друскина<sup>9</sup>, В.М. Гаевского<sup>10</sup> — авторов, осмысливающих театр синтетически, с привлечением инструментария других наук.

Наиболее последовательное описание истории отечественного балета содержится в книгах В.М. Красовской<sup>11</sup>. Она единственная затронула вопросы постановки танцев в опере «Евгений Онегин», хотя тема не являлась предметом отдельного изучения. Важными для диссертации были работы Ю.И. Слоним-

<sup>1</sup> Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века: в 3 т. — Л.: Музыка, 1969, 1971, 1973. — 464 с., 334 с., 327 с. ил.; Гозенпуд А.А. Русский оперный театр между двух революций (1905–1917) / ЛГИТМиК. — Л.: Музгиз, 1975. — 368с., ил.

<sup>2</sup> Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. — Пг.: Academia, 1923; Гвоздев А.А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. — Л.: Искусство, 1987.

<sup>3</sup> Марков П.А. О театре: в 4 т. — М.: Искусство, 1974–1977.

<sup>4</sup> Алперс Б.В. Театральные очерки: в 2 т. — М.: Искусство, 1977; Алперс Б.В. Искания новой сцены. — М.: Искусство, 1985.

<sup>5</sup> Берковский Н.Я. Литература и театр: статьи разных лет. — М.: Искусство, 1969.

<sup>6</sup> Барбай Ю.М. Структура действия и современный спектакль. — Л.: ЛГИТМиК, 1988. — 200 с.

<sup>7</sup> Яворский Б.Л. Строение музыкального произведения в связи с его исполнением. — М.: Алконост, 1914.

<sup>8</sup> Богданов-Березовский В.М. Оперное и балетное творчество Чайковского: очерки — М.; Л.: Искусство, 1940. — 118 с.

<sup>9</sup> Друскин М.С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — Л.: Искусство, 1952; Друскин М.С. «Евгений Онегин» Чайковского // Друскин М.С. История и современность: статьи о музыке. — Л.: Советский композитор, 1960.

<sup>10</sup> Гаевский В.М. Дивертисмент. — М.: Искусство, 1981; Гаевский В.М. Дом Петипа. — М.: А.Р.Т., 2000.

<sup>11</sup> Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — М.; Л.: Искусство, 1963. — 552 с.; Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1: Хореографы. Л.: Искусство, 1971. — 525 с.

ского<sup>1</sup>, посвящённые проблемам драматургии балетного спектакля. В тексте диссертации используются выводы Ю.А. Бахрушина<sup>2</sup> о различии московской и петербургской балетных школ, которые развиваются применительно к избранной теме.

Центральная фигура в сценической истории «Евгений Онегин» — К.С. Станиславский. Постановкой этой оперы он открыл новый этап своей деятельности, связанной с музыкальным театром. Изучению режиссуры Станиславского свои работы посвятили П.И. Румянцев<sup>3</sup>, М.Н. Строева<sup>4</sup>, Г.В. Кристи<sup>5</sup>, сти<sup>6</sup>, И.Н. Виноградская<sup>7</sup>, Л.Н. Баринова<sup>8</sup>, что помогло в написании одной из самых важных глав диссертации.

В ряду авторов, повлиявших на формирование проблематики диссертации, следует также назвать имена филологов и философов М.М. Бахтина<sup>9</sup>, Ю.М. Лотмана<sup>10</sup>, С.М. Бонди<sup>11</sup> и др.

**Основной источниковедческой базой** стали материалы периодической печати, архивные документы, переписка, в том числе самого П.И. Чайковского,

<sup>1</sup> Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века. — М.: Искусство, 1977. — 344 с.; Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. — М.: Музгиз, 1956.

<sup>2</sup> Бахрушин Ю.А. История русского балета. — М.: Советская Россия, 1965. — 227 с.

<sup>3</sup> Румянцев П.И. Станиславский и опера. — М.: Искусство, 1969. — 493 с.

<sup>4</sup> Строева М.Н. Режиссерские исследования Станиславского: 1917–1938. — М.: Наука, 1977. — 416 с.

<sup>5</sup> Кристи Г.В. Работа Станиславского в оперном театре. — М.: Искусство, 1952. — 284 с.; Кристи Г.В. Воспитание актера школы Станиславского. — М., 1978. — 430 с.; Кристи Г.В., Соболевская О.С. К.С. Станиславский — реформатор оперного искусства. — М.: Музыка, 1983. — 384 с.

<sup>6</sup> Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: летопись в 4-х т. — М.: ВТО, 1971. — 2200 с.

<sup>7</sup> Баринова Л.Н. Работа К.С. Станиславского над оперой «Евгений Онегин» (Оперная студия Большого театра, 1922 г.): дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1996. — 123 с.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — 502 с.

<sup>9</sup> Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство, 2001. — 848 с.; Лотман Ю.М. Пушкин. — СПб.: Искусство, 2003. — 847 с.; Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Лотман Ю. Пушкин. — СПб.: Искусство, 2003. — С. 391—762; Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.

<sup>10</sup> Бонди С.М. О Пушкине: статьи и исследования // Рождение реализма в творчестве Пушкина. — М.: Художественная литература, 1983. — 478 с.; Пушкин: Документы дела о «Современнике» / публ. и примеч. С.М. Бонди // В кн.: Литературный музейм. (Цензурные материалы I отд. IV секции Гос. арх. фонда). Пб., 1921. Кн. 1. С. 1–12, 331–336, факс.

воспоминания участников и очевидцев спектаклей разных лет, а также фото- и видеозаписи, эскизы костюмов и макеты декораций. Ценность представляют материалы, хранящиеся в музеях ГАБТа, Мариинского, им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Михайловского театров, которые включают собранные по годам вырезки из периодических изданий, подшивки программок. В картотеке музея ГАБТа содержится полная информация о составе участников и создателей постановок. В музее Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко хранятся подлинные рисунки костюмов и эскизы декораций. Результативной оказалась работа в архивных фондах ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.

Диссидент брал интервью у участников и свидетелей создания некоторых постановок. Отдельную благодарность хочется выразить дирижёру Мариинского театра Ю.В. Гамалею, рассказавшему о режиссуре массовых сцен в спектаклях Каплана — Винера в ГАТОБе, Каплана в МАЛЕГОТе, Шлепянова в Театре оперы и балета им. С.М. Кирова.

Историческая ретроспектива режиссур спектаклей по опере «Евгений Онегин» П.И. Чайковского со дня премьеры 1879 года до рубежа XX–XXI столетий — **объект** настоящего исследования.

Решения массовых танцевально-хоровых сцен в рамках общего постановочного замысла спектакля являются **предметом исследования** диссертации.

**Методика исследования** сочетает культурно-исторический, описательно-аналитический, реконструктивный, сравнительный методы искусствознания. Театроведческий подход при анализе сценического воплощения партитуры соотнесён с методологией анализа музыкальных форм, свойственной музыкovedению.

Изучаемый хронологический период сценической истории оперы «Евгений Онегин» — со дня премьеры 1879 года до появления на рубеже 2000-х постмодернистских решений. Представленные спектакли объединяет общая художественная платформа, а режиссуру — ценностный ориентир погружения в замысел Чайковского, приближение к историческому времени действия.

В диссертации анализируются все основные постановки «Евгения Онегина» на сценах Петербурга (Ленинграда) и Москвы. Это консерваторская премьера в Москве 1879 года<sup>1</sup>, спектакли Большого (ГАБТа)<sup>2</sup> и Мариинского (ГАТОБа им. С.М. Кирова)<sup>3</sup> театров, постановка К.С. Станиславского<sup>4</sup>, а также же спектакли МАЛЕГОТА (Михайловского театра)<sup>5</sup>.

Режиссура столичных театров реагировала на смену эстетических веяний, театральную моду, фиксировала изменения постановочных принципов, именно здесь, в стенах театров, где прошли премьерные показы оперы П.И. Чайковского, наиболее отчётливо проявлялась художественная преемственность. Часто в афишах разных театральных версий «Евгения Онегина» можно обнаружить од-

<sup>1</sup> 17 марта 1879. Дир. Рубинштейн Н.Г. Реж. Самарин И.В. Бал. Гельцер В.Ф. Дек. сборные.

<sup>2</sup> 1) 11 января 1881. Дир. Бевиньяни Э. Реж. Дмитриев А.Д.. Бал. Гансен Й. Дек. сборные. 10 раз, посл. сп. 26 января 1882.

2) 21 сентября 1883. Дир. Альтани И.К. Реж. Барцал А.И. Дек. сборные. 40 раз, посл. сп. 17 марта 1889.

3) 18 сентября 1889. Дир. Чайковский П.И.. Реж. Барцал А.И. Худ. Вальц К.Ф. 201 раз, посл. сп. 19 апреля 1908.

4) 25 октября 1908. Дир. Сук В.И. Реж. Мельников П.И. Бал. Горский А.А. Худ. Коровин К.А. 74 раза, посл. сп. 31 мая 1919.

5) 17 ноября 1921. Дир. Голованов Н.С. Реж. Петровский А.П. Бал. Жуков Л.А. Худ. Булатников Д.Д. 271 раз, посл. сп. 6 января 1933.

6) 24 апреля 1933. ГАБТ, затем спектакль шел в филиале. Дир. Кубацкий В.Л. Реж. Баратов Л.В. Бал. Чекрыгин А.И. Худ. Рабинович И.М. 376 раз, посл. сп. 5 января 1943.

7) 28 июня 1944. Дир. Мелик-Пашаев А.Ш. Реж. Покровский Б.А. Бал. Варковицкий В.А. Худ. Вильямс П.В. 750 раз, посл. сп. 17 сентября 1967.

8) 14 января 1968, новая редакция сп. в ГАБТ. Дир. Ростропович М.Л. Реж. Покровский Б.А. Бал. Варковицкий В.А. Худ. Вильямс П.В. 317 раз, посл. сп. 5 июля 1990.

9) 24 декабря 1991. Дир. Лазарев А.Н. Реж. Покровский Б.А. Худ. Левенталь В.Я. Посл. сп. 19 июня 1999, всего 43 раза.

<sup>3</sup> 1) 19 октября 1884. Дир. Направник Э.Ф. Реж. Палечек О.О. Бал. Иванов. Л.Й. Худ. Бочаров М.И.

2) 31 октября 1900. Дир. Направник Э.Ф. Реж. Палечек О.О. Бал. Иванов. Л.Й. Худ. Бочаров М.И., Аллегри О.К., Гобе, Ламбин П.Б., Каменский Г.П., Янов А.С., Яковлев Г.А.

3) 6 февраля 1920. Дир. Купер Э. Реж. Оленин П.С. Бал. Петров П.Н. Худ. Аллегри О.К., Каменский Г.П., Ламбин П.Б., Шервашидзе А.К.

4) 13 апреля 1929. Дир. Гаук А.В. Реж. Каплан Э.И. Бал. Вайнонен В.И. Худ. Дмитриев В.В.

5) 12 мая 1945. Дир. Хайкин Б.Э. Реж. Шлепянов И.Ю. Бал. Гербек Р.И. Худ. Дмитриев В.В.

6) 13 ноября 1982. Дир. и реж. Темирканов Ю.Х. Худ. Иванов И.А. Бал. Брянцев Д.А.

<sup>4</sup> 15 июня 1922. Реж. Станиславский К.С.

<sup>5</sup> 1) 14 сентября 1918. Дир. Похитонов Д.И. Реж. Масловская С.Д.

2) 31 марта 1937. Дир. Хайкин Б.Э. Реж. Смолич Н.В. Худ. Волков Б.И. Бал. Баранович Л.А.

3) 11 мая 1945. Дир. Шерман И.Э. Реж. Каплан Э.И. Худ. Левин М.З.

4) 9 мая 1949. Возобновление постановки 1937 года. Дир. Грикуров Э.П.

5) 2 ноября 1985. Дир. Кожин В.В. Реж. Гаудасинский С.Л. Худ. Пастух С.С.

ни и те же имена создателей, каждая следующая постановка осуществлялась как замена предыдущей без существенного перерыва в исполнении. Это позволяет проследить особенности и закономерности сценического пути оперы, рассматривать его как процесс. Петербургские — ленинградские и московские спектакли дают представление о магистральных подходах к сценическому воплощению «Онегина», поэтому они наиболее репрезентативны.

В задачи диссертации не входит исследование постановок «Евгения Онегина» конца XX — начала XXI века, основанных на иных, чем прежде, принципах в целом. Одна из тенденций развития современной оперной режиссуры — копирование танцевальных сцен вообще.

**Научная новизна диссертационной работы** заключается в предложении нового ракурса рассмотрения «Евгения Онегина» и предполагает сопоставление и объединение результатов исследований, проведённых методами искусствоведческих дисциплин — театроведения, балетоведения, музыковедения. Вопросы хореографии в оперном спектакле, поднимаемые в диссертации на примере истории постановок «Евгения Онегина», затрагивают малоизученную область музыкального театра.

Диссертация обладает **теоретической и практической значимостью**. Результаты и выводы работы могут быть использованы специалистами в области музыковедения, театральной критики и истории театра, в лекциях и практических занятиях по истории и современным проблемам русского музыкального театра, а также в исследованиях по эволюции искусства балета в рамках оперного жанра. Выводы и материалы диссертации применимы в практической деятельности режиссёров-постановщиков и балетмейстеров.

### **Апробация результатов исследования.**

Результаты исследования прошли апробацию на секторе источниковедения, а также в публикациях по заявленной теме и докладах на конференциях: Аспирантская конференция РИИИ «Современное искусствознание: термины и понятия», доклад «Проблема изучения „танцевальных эпизодов“ оперного спектакля» (декабрь 2011 года, РИИИ); Ежегодная научно-теоретическая кон-

ференция «*Hommage à Petipa*», доклад «Музыкальная драматургия оперы „Евгений Онегин“ и постановка танцевальных сцен Л. Ивановым» (март 2015 года, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой); Международная конференция «Балет на перекрёстке культур. Россия — Польша», доклад «Польские лейтмотивы в русской опере» (10–12 ноября 2015 года, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой).

**Положения, выносимые на защиту:**

- 1) показать неразрывность связи хореографии в постановках «Евгения Онегина» с общей концепцией оперы;
- 2) доказать, что в изучаемый период режиссура массовых сцен «Евгения Онегина» являлась двигателевой силой развития драматургии спектаклей;
- 3) определить феномен возобновлений спектаклей «Евгения Онегина» как процесс эволюции театрального языка, при всех вносимых изменениях обеспечивающий сохранение первоначальных постановочных параметров;
- 4) проанализировать изначально возникшее различие московской и петербургской (ленинградской) традиций сценического воплощения «Евгения Онегина»;
- 5) рассмотреть режиссуру постановок массовых сцен оперы «Евгений Онегин» в Москве и Петербурге — Ленинграде в XIX–XX веках, при всём несходстве, как слагаемое единого художественно-исторического процесса, об щих театральных и эстетических течений времени.

**Структура** диссертационного исследования включает в себя введение, четыре главы, заключение и список использованной литературы — 361 наименование. Общий объём диссертации составляет 179 страниц.

## **II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

**Введение** содержит общую характеристику диссертационной работы, здесь определяется актуальность темы, степень её изученности, новизна исследовательского подхода и его методология, формулируется объект и предмет исследования, его цели и задачи, источниковедческая база, структура текста.

**Глава первая: «Евгений Онегин» П.И. Чайковского и реалистическая концепция сценического воплощения оперы.** Связь появления «необычной» оперы «Евгений Онегин», поэтапного раскрытия её сценичности и становления режиссёрского театра закономерна, так как проявилась внутри единых художественно-эстетических процессов в отечественной культуре второй половины XIX века.

Обращение к роману в стихах А.С. Пушкина, знаковому творению для русского искусства, было продиктовано всем строем художественного мышления композитора. Отличительной чертой реалистической образности является типичность и конкретика деталей изображаемого быта. Музыка танцевальных эпизодов через присущую им жанровость добавляет ощущение достоверности. Балы у Чайковского в «Евгении Онегине» не только погружают в характерную, исторически точную атмосферу. Бал сохраняет своё каноническое устройство, последовательность танцев, их традиционную форму и программное содержание. Бал в опере — это не только место и время действия по либретто. Сюжет бала композитор интегрирует в музыкально-драматургическое действие.

То, что главные перипетии оперы «Евгений Онегин» разворачиваются именно на балах, закономерно для пушкинского сюжета, основанного на обращении к наиважнейшим граням частной жизни. Её неотъемлемой частью была культура дворянских собраний и проводившихся балов.

Бал в эпоху Онегина начинался полонезом, который исторически сменил менуэт. Чайковский ларинский бал начинает со второго по порядку танца — вальса, а полонез как музыкальное выражение имперского, официозного танца ставит в финале оперы. Музыкальная функция полонеза в сквозной драматургии «Евгения Онегина» — знак скорой развязки. Вальс считался танцем вульгарным, до 1830-х годов танцевать вальс юным девушкам считалось недопус-

тимым, тем более с одним и тем же кавалером (именно это правило осознанно нарушал Онегин).

Интрига котильона — танца-игры — заключалась в не свойственной для этикета того времени, неожиданной и случайной смене партнёра, традиционно сопровождавшейся «болтовней» в момент исполнения фигур — вопросов, ответов, выборов. Онегин, продолжая «ухаживать» за Ольгой, во время котильона снова с ней танцевал и напоказ манерничал. Чайковскому в опере требовалась яркая сцена ссоры, которой нет у Пушкина. Начало ссоры, первые реплики диалога Онегина и Ленского по сути то же самое, что «болтовня» во время танца, в котором легко меняются партнёры. Так непрятязательная музыка котильона оказалась драматическим контрапунктом происходящему.

В диссертации даётся подробный анализ и других бальных танцев — мазурки, полонеза, экосеза. Стилизацию театрально-комического композитор даёт через интонационные характеристики Трике; его куплеты ни что иное, как безнадёжно устаревший менуэт, ещё один «танцевальный» эпизод в опере. Наряду с бальными танцевально-хоровыми эпизодами, крестьянские хор и пляска первой картины и хор «Девицы, красавицы» выступают важными элементами музыкальной драматургии оперы.

Общая черта, объединяющая роман в стихах и оперу, — «поэмность». По мнению Асафьева, «лирические сцены» Чайковского — это «...по существу, есть музыкальная поэма, или *инсценированная „Symphonische Dichtung“* (курсив мой. — A.B.)»<sup>1</sup>. Чайковского как «импульсивного лирика» идея поэмности очень привлекала. Для композитора это, прежде всего, сохранение в масштабном симфоническом, а в случае «Онегина» — оперном, сочинении единого художественного ключа.

Симфонический принцип интонационных и жанровых обобщений «Евгения Онегина» — этап поиска социально и психологически типичного музыкального образа для сцены. Это достижение соотносимо с процессом перехода от народно-изобразительного к народно-типическому (социально-типическому)

---

<sup>1</sup> Асафьев Б.В. О музыке Чайковского: избранное. — Л.: Музыка, 1972. — С. 260.

строению художественного образа, который наиболее заметно происходил в русской литературе XIX столетия, на что обратил внимание В.Г. Белинский.

В балетном театре конца XIX века шёл процесс переосмыслиния характерного и салонно-бытового танца как сословно узнаваемого в плане национально и социально типического. Характерный танец достиг своей вершины в творчестве М. Петипа, Л. Иванова и А. Горского и теснейшим образом связан с возникновением симфонических партитур балетов П.И. Чайковского и А.К. Глазунова. Одновременно с развитием постановочного искусства в спектаклях по «Евгению Онегину» происходило переосмысление роли хореографии. В диссертации показано, что постановка Л. Ивановым характерных танцев первой картины в 1884 году оказалась новаторской. Следующим этапом в развитии хореографии массовых сцен «Евгения Онегина» явилась работа А. Горского в Большом театре в 1908 году.

**Глава вторая: Первые постановки. Становление традиций театрального воплощения оперы «Евгений Онегин».** В главе изучаются наиболее важные для формирования основных подходов сцены к партитуре постановки в Московской консерватории (1879), Мариинском (1884) и Большом (1908) театрах. Доказывается, что в них заложен дискурс будущих прочтений.

Труды Б.В. Асафьева сформировали устойчивое представление, согласно которому нежелание П.И. Чайковского впервые представить «Евгения Онегина» на императорской сцене было продиктовано неприятием рутины, царившей в казённой опере. Не отрицая этого фактора, автор диссертации видит суть проблемы в новаторстве драматургических принципов и языка партитуры. На момент написания оперы её адекватное театральное воплощение не представлялось возможным самому композитору. Отсюда выбор места премьерной постановки в пользу Московской консерватории.

Мысли композитора о своей опере, его опасения по поводу театральной премьеры полностью совпадали с размышлениями критиков. Первой публикацией о появлении оперного «Евгения Онегина» стала статья в газете «Московские ведомости» О.Я. Левенсона от 22 октября 1878 года «„Евгений Онегин“ в

музыке Чайковского»<sup>1</sup>. Очень скоро на надвигающееся музыкальное событие откликнулся Г.А. Ларош<sup>2</sup>. В дальнейшем его перу будут принадлежать многие глубокие рассуждения о новаторском сочинении.

В Московской консерватории (1879 год, дирижёр Н.Г. Рубинштейн, постановка танцев В.Ф. Гельцер) Чайковский хотел добиться от молодых вокалистов не только высокого уровня певческого исполнения, но и актёрской проработки ролей. Постановку осуществил характерный артист Малого театра и профессор Московской консерватории И.В. Самарин, преподававший для тех, кто планировал поступить на сцену.

Самарин добивался «живой» игры, много времени уделял работе над фразой, над соответствием мимики, жеста и музыкальной составляющей роли. Танцевальные сцены в «Онегине» исполняли сами ученики консерватории.

В рецензиях на премьерные постановки часто встречались упрёки в недостаточной характерности национальных образов. Так, О.Я. Левенсон писал о хоре девушек из третьей картины: «Г. Чайковский, этот „маг и волшебник“ по маневрированию русскою песнью, заставляет русских сенных девушек петь на мотив приличный, по нашему мнению, французским пейзанткам. <...> Очевидно, взгляд Чайковского ещё не вполне установился, когда речь идёт о так называемой „сценической правде“»<sup>3</sup>. Статья даёт пример превалирующего тогда понимания характерности как иллюстрации, без наполнения образа внутренним, в данном случае музыкальным, содержанием. С.Н. Кругликов на страницах «Современных известий» упрекал композитора в «его насильтвенной погоне за „реалистами“»<sup>4</sup>. Автор статьи ни в одном образе героя, ни в одной сцене не находит соответствия «оперной правдивости» и осуждает Чайковского за злоупотребление «богатством рисунков аккомпанементов»: «Хор „Девицы, краса-

<sup>1</sup> Левенсон, О.Я. [Л-н О.]. «Евгений Онегин» в музыке Чайковского / О.Я. Левенсон // Московские ведомости. 1878. 22 окт. (№ 268). С. 3–4.

<sup>2</sup> См.: Ларош Г.А. Избранные статьи в пяти выпусках. Л., 1975. Вып. 2. 365 с.

<sup>3</sup> Л-н О. [Левенсон О.Я.]. «Евгений Онегин» в музыке Чайковского // Московские ведомости. 1878. 22 окт. (№ 268).

<sup>4</sup> Молодой музыкант [Кругликов С.Н.] «Евгений Онегин» // Современные известия. 1883. 30 сен., 1 окт. (№ 270, 271).

вицы“ очень мил, красив и грациозен, но совсем не народен». С другой стороны, по мнению Кругликова, «мазурка — незначительна и очень неудобна для танцев»<sup>1</sup>. Очевидно, автор не мог до появления образцов новой хореографии характерного танца «увидеть» сценичность музыки танцевальных номеров оперы. Тогда даже не предполагалось, что танцы могут быть не только вставным элементом действия.

Премьера в Большом театре (1881 год, режиссёр А.Д. Дмитриев, дирижёр Э.М. Бевиньяни, балетмейстер Й. Гансен) утвердила «Евгения Онегина» на императорской сцене. Большой театр показал оперный спектакль в русле привычных тогда постановочных решений, несмотря на активное участие Самарина и Рубинштейна.

В массовых сценах был задействован профессиональный балет. Но танцы не включались в драматическое действие, оставались на уровне декоративной иллюстрации сюжета.

Исполнители танцев в премьерном спектакле известны из афиши, их имена, согласно традиции, напечатаны более крупным шрифтом перед солистами оперными. Среди занятых в вальсе и мазурке в первой картине второго акта можно выделить характерного танцовщика Альфреда Бекефи, венгра по происхождению, в будущем одного из основоположников методики преподавания характерного танца, и поляка Арнольда Гиллерта. В 1865 году об этих артистах Большого театра критик писал: «Мазурристов хороших у нас двое: г. Гиллерт и г. Бекефи. <...> Мазурку оба они танцуют прекрасно, — г. Бекефи даже гораздо живее и энергичнее Гиллерта, но зато г. Гиллерт несравненно благороднее; это мазуррист-джентельмен»<sup>2</sup>. Таким образом, в танцах «Евгения Онегина» были заняты лучшие характерные танцовщики Большого театра.

Уже в консерваторской постановке, а затем и в спектакле Большого театра костюмы исполнителей в точности соответствовали моде пушкинского времени. Это было новым не только для оперной сцены, но и для драматической.

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Дмитриев А. Наш балет // Антракт. 1865. 10 окт. С. 3.

Диссертант подробно останавливается на наиболее содержательной рецензии на премьеру С. Флёрова<sup>1</sup>. В ней критик предсказывает одну из основных концепций драматургического строения спектаклей по «Евгению Онегину», более свойственную позже ленинградским театрам. «...Чайковский назвал свою композицию *сценами*. На „Евгения Онегина“ и следует смотреть как на *сцены*. <...> Мы всего вернее выразим нашу мысль, если сравним сцены г. Чайковского с мастерскими, тонкими акварелями. Одни из этих картинок прямо иллюстрируют роман Пушкина, другие составляют как бы арабески, соединяющие между собою отдельные большие рисунки»<sup>2</sup>. Таким образом, уже в 1881 году предсказывалась поэмная номерная структура ряда будущих режиссёрских построений.

В Мариинском театре подошли к постановке «Онегина» с особым вниманием. Премьера прошла в 1884 году (режиссёр О.О. Палечек, дирижёр Э.Ф. Направник, балетмейстер Л.И. Иванов). В сущности, была создана *новая сценическая концепция*, в условиях того времени гарантирующая успех у публики. Масштаб постановки и музыкального исполнения Мариинского театра заложил основу прочтения оперы как гранд-спектакля, и это не противоречило требованию «правды чувств», исходившему от Чайковского. Обстановочная роскошь «Евгения Онегина» была проявлением художественного стиля, который формировался в Мариинском театре и соответствовал эстетике Петербурга.

Массовые сцены «Онегина» оказались действительно массовыми не в результате увеличения количества участвующих. Новое качество было достигнуто за счёт иного понимания характерности. Последняя треть XIX века — период переосмыслиния данного феномена в оперном и балетном театре.

Постановка танцев стала частью организации сценического действия и мизансцен с участием хора, из массовых сцен начали исчезать симметричные группы хоровых голосов. Вальс и мазурка из четвёртой картины вводили в ат-

<sup>1</sup> Ignotus [Флёров С.В.]. «Евгений Онегин», опера г. Чайковского в Большом театре // Московские ведомости. 1881. 20 янв. (№ 20). С. 3–4.

<sup>2</sup> Ignotus [Флёров С.В.]. «Евгений Онегин», опера г. Чайковского в Большом театре (нач.) // Московские ведомости. 1881. 15 янв. (№ 15). С.5; 20 янв. (№ 20).

мосферу провинциального дворянского праздника, персонажи начали вести себя по законам реалистической драмы, были органично и непринуждённо включены в разворачивающееся действие.

Особо следует подчеркнуть находки Льва Иванова в подаче русской пляски. Хореография далеко выходила за рамки привычной в подобных случаях подражательной изобразительности. По мнению В.М. Красовской, она легла в основу дальнейших интерпретаций национальной хореографии. Диссертант отмечает, что, возможно, впервые характерные особенности русского танца были гармонично интегрированы в каноничный стиль классического оперного-балетного спектакля. В балетном театре XIX века традиционно русская тема не вписывалась в принятые «европейские» эстетические формы и в драматургии спектакля, как правило, выполняла функцию контраста, часто через гротеск. П.И. Чайковский музыкой к балетам и танцам в операх навсегда закрыл этот пробел.

Если обвинения критики в отсутствии «народности» в народных образах при появлении оперы в 1878–1879 годах адресовались к П.И. Чайковскому, то теперь они направлялись в сторону балетмейстера Льва Иванова, который особым чутьём воспринял симфонизм музыки, на которую ставил. Непонимание этого отразилось в рецензии К.П. Галлера: «...из числа танцев русская пляска удалась менее остального; в ней не было достаточно характерности: плясали, как будто нехотя выделявая па, мало напоминающие пляску крестьян»<sup>1</sup>. В постановке крестьяне по сцене ходили в лаптях, а крестьянки танцевали в туфельках, что было естественным для исполнения классического характерного танца, но вызвало ряд язвительных комментариев.

В 1885 году, на 23-м представлении, в спектакль был введён экосез; в 1890 году, с 75-го представления, стал танцевальным номером полонез. Хотя экосез в спектакле появился спустя год после премьеры, очевидно, что это продиктовано логикой общей художественной концепции спектакля. Позже в ис-

---

<sup>1</sup> Галлер К.П. Евгений Онегин // Санкт-Петербургские ведомости. 1884. 21 окт. (№ 291). С. 8.

кусствоведческих работах отмечалась спорность решения дописать экосез. Подмеченное Н.Д. Кашкиным «нежелание» композитора сочинять экосез могло быть продиктовано разными причинами. Одна из них — П.И. Чайковский элементарно не знал этого танца, о чём писал издателю и другу П.И. Юргенсону и просил выслать ему нотные примеры.

В отличие от спектакля консерватории, который прошёл только два раза, спектакли Большого и Мариинского театров более чем на два десятилетия задержались в репертуаре, давались часто и регулярно. Они испытали череду возобновлений. В Большом театре «Онегин» возобновлялся в 1883 и 1889 годах, когда режиссёром выступал А.И. Барцал. В 1900 году прошло возобновление, которое в Мариинском театре было приурочено к 200-му представлению оперы. К этому времени Палечек учёл опыт майнингенцев, что отразилось на постановке массовых сцен, в которых режиссёр стремился избавиться от следов концертности.

Важной вехой оказалось возобновление 1908 года (режиссёр П.И. Мельников, дирижёр В.И. Сук, балетмейстер А.А. Горский). По сути это была новая постановка, которая кардинально отличалась от первого спектакля Большого театра 1881 года. Особое значение массовых сцен подчёркивалось тем, что представление давалось в день бенефиса хора.

Балетмейстер постановки А.А. Горский двигался в направлении драматизированной балетной режиссуры — от обобщённой выразительности классического танца к конкретной изобразительной пластике. Каждый исполнитель имел свою игровую задачу в общем движении массы. В связи с этим по-новому трактовалось поведение главных героев. Они стали персонажами, реагирующими на окружающее общество, которое вторгалось в развитие интриги.

В этой части главы отмечается важная роль художника, влияющего не только на создание образа спектакля и галереи сценических костюмов, но и на язык хореографии. Главная черта сохранившихся эскизов К.А. Коровина — индивидуализация образов второго плана, исполняемых хором, мимансом и балетом. Анализ позволил сделать вывод, что это художественное решение легло в

основу формирования традиции представления персонажей «Онегина» на московской сцене, которая прослеживается на протяжении всей первой половины XX столетия. Коровин не просто выполнил эскизы костюмов, его рисунки — наброски характеров персонажей. Большинство отсутствует в партитуре композитора. Художник подписывает эскизы: рядом с Онегиным и Лариной соседствуют «старухи», Скотинин, Петушков, Пустяков, Гвоздин и др.

Постановка Большого театра 1908 года является примером возникновения на рубеже столетий оперного спектакля нового типа. Насущная потребность в новой режиссуре возникла не только под влиянием развития режиссуры драматического театра, который всегда опережал оперу в своих новаторских исканиях. Не разделяя идею подчинения воле режиссёра в сочинении спектакля как самостоятельной художественной целостности, оперный театр пришёл к идеи создания в каждом случае новой и уникальной постановки, нацеленной на соответствие конкретным особенностям оперного сочинения и композиторскому замыслу.

В 1910 году к воплощению «Евгения Онегина» в Большом театре приступил режиссёр Ф.Ф. Комиссаржевский. Дальнейшее развитие режиссуры и оформления «Онегина» шло в одном направлении. Про изменения в массовых танцевальных эпизодах сведений недостаточно, но представляется, что и в 1914 году видоизменённый и улучшенный спектакль в основе оставался постановкой 1908 года. В статьях критиков звучало слово «реставрация». Рецензентами было замечено, что Комиссаржевский избежал увлечения реформами только ради реформ. Его режиссура раскрывала музыкальный замысел и сумела схватить дух романтизма пушкинской эпохи. Отмечалось, что режиссёр «значительно опростил постановку и во многом логически обосновал»<sup>1</sup>.

**Глава третья: Петроградские и ленинградские постановки «Евгения Онегина».** В Мариинском театре постановку О.О. Палечека восстановил в 1918 году М.С. Циммерман (дирижёры В. А. Драницников и Д.И. Похитонов,

---

<sup>1</sup> «Евгений Онегин» в новой постановке // Русское слово. 1914. 3 сент. (№ 202). С. 6.

новые декорации — П.Б. Ламбин, Г.П. Каменский, А.К. Шервашидзе, О.К. Аллегри и Е. Гобе). Балетмейстер этой версии «Онегина» П.Н. Петров выступил постановщиком танцев и в спектакле 1920 года (режиссёр П.С. Оленин, дирижёр Э. Купер). Оленин, будучи характерным артистом, ориентировался на актёрскую и постановочную школу МХТ; в Оперном театре С.И. Зимина, где Оленин был режиссёром, прославился реалистической манерой постановки массовых сцен. И в «Онегине» Оленин опирался главным образом на работу с хором и мимансом, тем самым баланс между хором и балетом, найденный Палечеком и Львом Ивановым, был нарушен. Как следствие — характерные танцы Льва Иванова, не изменённые применительно к новым условиям хореографом Петровым, утратили связь с общей структурой спектакля и стали выглядеть вставными номерами.

«Онегин» оказался первым спектаклем бывшего Михайловского театра (1918 год, режиссёр С.Д. Масловская, дирижёр Д.И. Похитонов) в статусе филиала Мариинского театра. Исполнялся прежним составом солистов, но в сопровождении собственного оркестра и с участием вновь созданного хора. Массовые танцевально-хоровые сцены повторяли спектакль Мариинского театра. Ставила С.Д. Масловская — первая женщина-режиссёр в истории отечественного оперного театра. В 1912–1919 годах она являлась режиссёром Театра Музыкальной Драмы, по выражению оперного певца С.Ю. Левика, была «правой рукой» руководителя ТМД И.М. Лапицкого<sup>1</sup>.

В спектакле ГАТОБ им. С.М. Кирова (1929 год, режиссёр Э.И. Каплан, дирижёр А.В. Гаук, балетмейстер В.И. Вайнонен) использовались постановочные принципы условного театра, имелся собственный режиссёрский текст («перпендикуляр», по терминологии Каплана). На массовые сцены, по признанию режиссёра, было отведено две репетиции, о каком-либо сотрудничестве с Вайноненом сведений нет. Из материалов книги Каплана следует, что проблема пластического построения массовой сцены на основе хореографической харак-

---

<sup>1</sup> Левик С.Ю. Записки оперного певца. — М.: Искусство, 1962. С. 592.

терности его не привлекала. Спектакль критиковали, в том числе и за «стилистическую пестроту».

При возобновлении «Евгения Онегина» в 1932 году театр декларировал разработку социально-исторического фона действия как важнейшую идею спектакля. Если Каплан в своей концепции шёл навстречу автору романа и спектакль ставился в расчёте на пересмотр большинства образов оперы, то режиссёр возобновления А.Б. Винер делал попытку выразить сценически особенности музыкального языка оперы. Не получилось. В результате его критиковали за недостаточность социальных характеристик общества пушкинского времени...

Примечателен выбор балетмейстера возобновления Н.А. Глан. Основное направление её творчества было далёким от классического театра балета. В 1920–1930-х годах она ставила танцы в стиле авангарда, работала с В.И. Немировичем-Данченко, А.Я. Таировым, В.Э. Мейерхольдом. Одновременно в мюзик-холле и на эстраде. В её танце гротеск возникал из натурализма жеста, схваченного в быту.

Спектакль МАЛЕГОТА (1937 год, режиссёр Н.В. Смолич, дирижёр Б.Э. Хайкин, танцы поставил Л.А. Баранович) выглядел подчёркнуто традиционным и резко контрастировал с другими работами режиссёра. Постановка была осуществлена в памятный пушкинский год под знаком борьбы против формализма. Имя хореографа встречается только в связи с занятостью в спектаклях Смолича. Интерпретация танцевально-хоровых сцен осуществлялась в рамках традиции. Малеготовская экспериментальная режиссура оперы П.И. Чайковского не коснулась.

Заслуживает внимания факт одновременного выхода премьер в МАЛЕГОТе (режиссёр Э.И. Каплан) и ГАТОБе им. С.М. Кирова (режиссёр И.Ю. Шлепянов) соответственно 11 и 12 мая 1945 года. Это позволило критике сравнивать режиссёрские методы, лежащие в основе постановок. Каплан, перерабатывая спектакль для Малого оперного театра, оставался верен своим режиссёрским принципам. Шлепянов, в отличие от Каплана, ориентировался на

воплощение реалистических черт оперы Чайковского, но осмысленных через лирику и поэзию.

Оба режиссёра только в очень редких случаях разбивали хор и миманс на мелкие группы. В этом одно из качественных отличий всех ленинградских постановок «Евгения Онегина» от московских, стремившихся к индивидуализации и детализации персонажей из хора и балета.

В спектакле Кировского театра хор и пляска крестьян вернулись на сцену (у Каплана и Винера их купировали: в 1920–1930-е годы считалось, что у крестьян с помещицей не могло быть столь простых и близких отношений). У Шлепянова пляску ставил В.И. Пономарёв, балет танцевал в обуви для характерных танцев, стилизованной под лапти. Артисты балета выходили на сцену одновременно с хором общей массой, потом танцовщицы выходили из глубины на середину. Балы у Шлепянова соответствовали камерному характеру постановки, второстепенные персонажи и участники массовых сцен были решены комически, в том числе и хореографическими средствами. У Лариных вальсирующие пары появлялись сбоку из одной двери и, сделав круг, исчезали в другой, фразы и реплики персонажей и фигур из хора были сопряжены с движениями танцующих. Мазурку танцевал балет, отдельно был выделен танцевальный образ франтика, который перед всеми старался показать, будто он хороший танцор, выделял голубцы и другие па, что совпадало с традициями мазурки. Полонез и экосез (первый, второй был опущен) исполнялись только балетом. Шлепянов вернул значимость характерной и гротесковой хореографической пластики для построения драматургии картины.

Спектакли МАЛЕГОТА (1949 год, режиссёр Н.В. Смолич; 1967 год, режиссёр С.И. Лапиров; дирижёр в обоих случаях Э.П. Грикуров) повторяли сценическое решение 1937 года.

В постановке ГАТОБа им. С.М. Кирова (1982 год, режиссёр и дирижёр Ю.Х. Темирканов, балетмейстер Д.А. Брянцев) танцы — вставные иллюстративные, хотя и эффектные номера.

МАЛЕГОТ образца 1985 года (режиссёр С.Л. Гаудасинский, дирижёр В.В. Кожин, балетмейстер Н.А. Долгушин) концептуально развивал петербургско-ленинградский подход к «Евгению Онегину». Гаудасинский сам осуществил постановку танцевально-хоровых эпизодов, Долгушин практически не принимал участия в работе. Танцы по набору стандартных па не отличались от традиционных. Большую работу по созданию пластического единства сцен выполнял Е.Г. Мясищев.

Танцы в первой картине были отданы хору, который отличноправлялся со своей задачей. Танцы ларинского бала решались как комнатные. Гаудасинский не выделял отдельных исполнителей из хоровых и балетных групп. Игра строилась на чётко выверенных групповых мизансценах. Исключение составил сюжет с придуманным комическим генералом, танцевавшим с Лариной.

**Глава четвёртая: Московские постановки «Евгения Онегина» советского времени.** Постановкой «Онегина» в 1922 году открылась Оперная студия под руководством К.С. Станиславского. Лирические сцены П.И. Чайковского способствовали решению экспериментальных задач режиссёра, а камерность оперы соответствовала архитектурным особенностям сцены и зрительного зала Студии в Леонтьевском переулке. Танцы в спектакле Станиславского танцами не являлись, это были движения с использованием элементов вальса, мазурки, полонеза и экосеза. Режиссёр избавлялся от танцевальных сцен, если они, по его мнению, останавливали действие или ничего не прибавляли к характеристике персонажей. Одновременно он искал эпизоды, где можно было пластиически напитать невербальный текст спектакля: если из первой картины Станиславский исключил пляску крестьян, то в греминском бале он контрастно противопоставил дивертисментный, вихревой и беззаботный экосез тяжёлым переживаниям Онегина.

Спектакль Большого театра (1921 год, режиссёр А.П. Петровский, дирижёр Н.С. Голованов, балетмейстер Л.А. Жуков) носил двойственный характер. Петровский, имевший многолетние контакты со Станиславским и репутацию превосходного характерного актёра, в работе с исполнителями уделял

много внимания «вживанию в роль», психологической обоснованности поведения. Вместе с тем в спектакле важную роль играла сценография Д.Д. Булатникова; её эстетская, тяготевшая к авангарду визуальная манера определила условно-изобразительный характер массовых сцен, включая и танцевальные. В постановке отсутствовала русская пляска, сценография первой картины (гостиная-терраса, паркет, узкое сценическое пространство) исключала самую её возможность.

Спектакль ГАБТа (1933 год, режиссёр Л.В. Баратов, дирижёр В.Л. Кубацкий, балетмейстер А.И. Чекрыгин) осуществлялся в новом, социально-историческом контексте, соответствовал лозунгу «возвращения к Пушкину». Баратов делал спектакль об Онегине, трактованном в духе Чацкого, Ленский подвергался критике. Режиссёр соединил традицию grand-представления с психологической проработкой характеров ведущих героев и тщательной детализацией участников массовых сцен.

Большой стиль постановки был поддержан сценографией И.М. Рабиновича. Персонажи ларинского бала решались в манере гоголевского гротеска, а участники полонеза в петербургской массовой сцене, «парада на паркете» в декорациях Сенатской площади эпохи Николая I, имели портретные сходства со знаменитостями того времени. Спектакль подвергался критике все годы бытования на сцене.

Новый «Онегин» ГАБТа (1944 год, режиссёр Б.А. Покровский, дирижёр А.Ш. Мелик-Пашаев, балетмейстер В.А. Варковицкий) оказался ещё более монументальным и парадным, но война по-новому осветила прошлое, включая и отношение к дворянской культуре. Теперь в рамках большого стиля помпезность и статусность уживались с интимно-личным, что открывало возможность для творческого маневра. Сценография П.В. Вильямса опиралась на эскизы постановки 1889 года, планировки первой картины и петербургского бала воспроизвелись почти полностью.

Балетмейстер В.А. Варковицкий поддержал традицию полифонического включения мизансцен с участием героев и других персонажей из хора и миман-

са в единую хореографическую ткань танцевальных эпизодов. Он наполнил хореографию новым авторским текстом, что связало танцевальные сцены с задачами режиссуры. Варковицкий далеко отошёл от прямого исторического цитирования па известных танцев. Р.В. Захаров, балетмейстер-классик, постановщик танцев в спектакле «Евгений Онегин» Большого театра режиссёра М.А. Петровского (1921), отмечал: «В качестве примера неправильной работы балетмейстера можно указать на танцевальные сцены спектакля „Евгений Онегин“ в Большом театре, сочинённые балетмейстером В. Варковицким. Вместо того, чтобы заняться изучением исторических танцев, относящихся к пушкинскому времени, <...> Варковицкий сочинил свои собственные, выдуманные им танцы»<sup>1</sup>.

Русская пляска впервые была реабилитирована (в первые годы советской власти сцена купировалась) и поставлена с большим размахом и красиво в традициях драмбалета.

В новой редакции (1968 год, режиссёр Б.А. Покровский, дирижёр М.Л. Ростропович, балетмейстеры В.А. Варковицкий, О.Г. Тарасова) «Онегин» предстал эталоном спектакля большого стиля. Покровский задействовал в массовых сценах огромное количество участников, вовлекая в мизансцены с главными героями артистов хора и миманса и предлагая им мини-роли. Хореография спектакля не подверглась радикальному пересмотру, но акценты, сделанные, например, в сцене ларинского бала, позволили контрастно сопоставить веселье сельского праздника и трагедию Ленского.

Перемены во внешней и внутренней политике, произошедшие в период перестройки, сказались на том, что следующая редакция «Онегина» (1991 год, режиссёр и хореограф Б.А. Покровский, дирижёр А.Н. Лазарев) частично финансировалась и была впервые представлена на сцене Metropolitan Opera как продукт творческого сотрудничества.

---

<sup>1</sup> Захаров Р.В. Искусство балетмейстера. — М.: Искусство, 1954. — С. 228

В Москве режиссёр предпринял попытку примирить камерный характер «лирических сцен» с размерами Большого театра и вместе с художником В.Я. Левенталем в ларинских эпизодах занял основную часть сценического объёма многокомнатной двухэтажной декорацией усадьбы. Используя то отдельные внутренние пространства особняка, то планшет вне его, режиссёр наполнил соответствующие игровые зоны собственным сценическим текстом. Покровский превратил характерные образы Лариной, няни, Ротного в роли психологически достоверные, создавая целостный мир дома Лариных и их окружения. Русская пляска исполнялась за пределами особняка и решалась как «театр в театре» с Лариной в роли «постановщика». Исключение оперно-балетной характерности в массовых сценах ларинского бала и опора на пантомиму позволили придать танцам, исполняемым под вынесенный на сцену оркестр, гротеско-юмористическую окраску. Сценический духовой оркестр использовался и на греминском балу для экосеза. Петербургские эпизоды выглядели более традиционно, в противовес разнообразию костюмов Ларинского бала дамы в Петербурге были одеты в одинаковые «униформенные» платья, сшитые по одной выкройке.

Покровский выступил в качестве хореографа и сам поставил танцы. Обращение к традиционной хореографии оказалось лишним в концепции спектакля. Достаточно было бы дать намёком движения, напоминающие узнаваемые танцы.

### **В Заключении** подводятся итоги исследования.

Ретроспективный сравнительный анализ постановок массовых сцен в спектаклях рассматриваемой эпохи показал, что истоки различных постановочных традиций сформировались уже в первые годы бытования оперы на театральных подмостках. При этом сценическая история «Евгения Онегина» отличается наличием единого магистрального процесса развития режиссуры, сохранившей основные принципы взаимодействия с хореографическим текстом.

Анализ премьерных спектаклей Большого театра (1881) и Мариинского театра (1884) показывает, что они отражали основные постановочные тенденции своей эпохи, а затем художественно «взрослили», пройдя ряд возобновлений. Феномен *возобновлений* в период дорежиссёрского театра играл важную роль, обеспечивая преемственность последующих сценических редакций, в которых отражался ход времени, общее развитие исполнительского искусства и режиссуры. В работе устанавливается, что в опере между «дорежиссёрским» и «режиссёрским» театром имела место целая промежуточная эпоха, не исчерпавшая своих ресурсов и по сей день. Главная её особенность — компромисс между обязательным наличием авторского постановочного текста и консервативным следованием исторически сложившимся условиям оперного спектакля. В диссертации исследуется продолжительный период существования постановок «Евгения Онегина», в которых сохранялись первоначальные, обусловленные композитором постановочные параметры. Доказано, что сценические решения первых постановок «Евгения Онегина» обнаружили способность к воспроизведению в различные театральные времена. Обращение к ним в контексте последующей режиссуры подпитывало театральную «память жанра».

В исследовании прослежен путь становления двух тенденций в решении спектаклей по опере Чайковского в Москве и Петербурге (Ленинграде). Отличия восходят ещё к первым версиям. Разные подходы к видению задач хореографии у Льва Иванова и А.А. Горского заложили основу создания двух заметно отличающихся постановочных стилей.

Иванов видел танцы в «Евгении Онегине» как классические характерные и салонные балетные номера. Законченность этих номеров привносили эстетически важный мотив и являлись необходимой частью дискретной драматургии художественной ткани оперного спектакля. Такое балетно-театральное решение отражало симфоническую сущность структуры «Евгения Онегина». Образная цикличность музыкальной драматургии оперы в дальнейшем стала доминантной для структуры действия и образности ленинградских спектаклей в целом.

Московская традиция определялась приверженностью режиссуры к разработке психологически обоснованных причинно-следственных связей действия. На режиссуру московских спектаклей значительно в большей степени повлияла творческая деятельность К.С. Станиславского. Постановки Большого театра показали стремление синтезировать находки Станиславского с задачами представления «большой оперы». В массовых сценах этому способствовало наследие хореографии Горского, которая предполагала возможность мизансценирования внутри танцевальных эпизодов, что позволило максимально индивидуализировать игру артистов хора и балета. В постановке Б.А. Покровского (1944) был учтён опыт режиссуры драмбалета.

Режиссура постановок оперы «Евгений Онегин» в Ленинграде унаследовала эстетику, выработанную и закреплённую успехом спектаклей Мариинского театра. Сценическая жизнь оперы «Евгений Онегин» в Москве развивалась в диалектике двух направлений, которые получили свои отчётливые контуры в спектаклях Большого театра 1921 года и Оперной студии К.С. Станиславского (1922). Различия в укрупнённости или камерности сценических решений. Общность же заключалась в принадлежности режиссуры к одной системе театра, которую условно можно обозначить как театр жизненных соответствий. У Станиславского принципы построения спектакля связаны со способом актёрского существования в логике психологического театра. В этом направлении спектакль оказал сильнейшее влияние на будущие постановки. Вместе с тем метод создания индивидуальных мини-ролей для артистов хора, балета и миманса не прижился на ленинградской сцене.

Культурно-исторический мотив закономерно пришёл в оперу П.И. Чайковского через пушкинский сюжет, не мыслимый вне этой темы, пересказанной композитором простым и близким для слушателей музыкальным языком. Очень скоро опера «Евгений Онегин» заняла пьедестал общественно-значимого явления. На ней будет воспитываться не одно поколение. В 1890-е и в 1900-е годы в Санкт-Петербурге и Москве опера шла едва ли не еженедельно, в основном в утренниках, что свидетельствует о превращении «Онегина» в «спектакль

для семейного просмотра». Постановки оперы всегда испытывали давление пристального общественного интереса, вызванного особым значением произведения Чайковского на сюжет Пушкина для национальной культуры.

Опера Чайковского никогда не покидала сцену, очередные постановки заменяли предыдущие, хорошо сохранившиеся в памяти публики. В театрах Москвы и Петербурга — Ленинграда — Петербурга шли спектакли, которые по своим сценическим решениям конкурировали и одновременно дополняли друг друга.

Затем свершился разрыв. Концептуальные театральные решения рубежа XX–XXI веков привели к переформатированию содержания массовых танцевально-хоровых сцен, установили новый тип диалога с музыкой Чайковского, основанный на споре и конфликте. Всё это предполагает следующий этап осмыслиния сценической жизни оперного «Евгения Онегина» и может стать материалом специального исследования. При этом нельзя исключить возможности, что на следующем витке театральной истории вновь станет актуальным и востребованным предыдущий опыт освоения «Евгения Онегина», изученный в диссертации.

### **Публикации автора по теме диссертации**

#### **Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

Васильев А.К. Танцевальные сцены в первых постановках оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 221–232. [0, 6 а. л.]

Васильев А.К. Музыкальная драматургия оперы «Евгений Онегин» и постановка танцевальных сцен Л. Ивановым // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 92–97. [0, 5 а. л.]

Васильев А. К. У истоков оперной режиссуры. «Евгений Онегин» К. А. Коровина, А. А. Горского, П. И. Мельникова // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 176–183. [0, 6 а. л.]

**Статьи, опубликованные в других изданиях:**

Васильев А.К. Актуализация в постановках оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского 2000-х годов // Временник Зубовского института. 10: Классика на сцене 2000-х годов. СПб.: Российский институт истории искусств, 2013. С. 18–27. [0, 8 а. л.]

Васильев А.К. Проблема изучения «танцевальных эпизодов» оперного спектакля // Современное искусствознание: термины и понятия. СПб.: РИИИ, 2014. С. 54–61. [0, 5 а. л.]