

УДК 792.8

А. К. Васильев

У ИСТОКОВ ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

К. А. КОРОВИНА, А. А. ГОРСКОГО, П. И. МЕЛЬНИКОВА

25 октября 1908 г. в московском Большом театре состоялась премьера «Евгения Онегина» П. И. Чайковского. В 30–40-е гг. прошлого столетия, когда складывалась искусствоведческая традиция описания сценической истории оперы «Евгений Онегин», эту постановку упоминали лишь вскользь, и сегодня она почти забыта. Тем не менее, ее влияние на весь дальнейший ход развития режиссерских подходов к партитуре Чайковского очевидно.

Постановка совпала с тридцатилетием создания произведения, законченного композитором в 1878 г., а премьера была приурочена к пятидесятилетию со дня кончины П. И. Чайковского. Спектакль, согласно правилам того времени, называли возобновлением, как и любую новую постановку показанной ранее оперы. Однако новая постановка кардинально отличалась от первого спектакля Большого театра 1881 г. и последующих его сценических доработок. Новый «Евгений Онегин» стал результатом многолетней слаженной работы круга творческих единомышленников: режиссера П. И. Мельникова, художника К. А. Коровина (при участии Н. А. Клодта и А. Я. Головина), балетмейстера А. А. Горского.

Имя Мельникова сегодня чаще вспоминают в Риге, где он работал режиссером Национальной оперы с 1922 по 1933 гг. Это время принято называть «русским десятилетием» в истории латвийской оперы [1]. Режиссерский труд Мельникова оказался в тени славы его близких друзей и соратников. С 1896 по 1905 гг. его творчество было связано с Частной оперой С. И. Мамонтова. По воспоминаниям В. П. Шкафера, «П. И. Мельников <...> был главным режиссером оперы. Так он назывался, а на самом деле являлся помощником С. И. Мамонтова <...> (он — А.В.) считался большим приятелем Шаляпина и художника К. А. Коровина» [2, с. 138–39]. Надо отметить, что именно по рекомендации и по инициативе Мельникова в театр был приглашен Ф. И. Шаляпин.

В последние годы растет интерес к режиссерскому творчеству Шаляпина, а деятельность Мамонтова чаще связывают с режиссурой, чем с меценатством [3]. Мамонтов являлся лидером и художественным руководителем собственного театра. Непосредственно режиссерским ремеслом в труппе занимался Мельников.

С 1906 г. Мельников становится режиссером Большого театра, а с 1909 начинает ставить оперы и в Мариинском театре. К 1900-м гг. уже созрело понимание необходимости создания постановок, имеющих единую художественно-эстетическую концепцию, но по-прежнему не было представления о возможных путях осуществления подобных задач. Оперная театральная режиссура как самостоятельное полнокровное искусство только зарождалось. Необходимость поисков

в этом направлении привела в режиссуру Ф. Шаляпина. Симптоматично, что в свою первую постановку, это была «Хованщина» на сцене Мариинского театра в 1911 г., Шаляпин в качестве помощника пригласил именно Мельникова. В некоторой справочной литературе эту их работу даже называют совместной.

Смыслообразующую роль в новом «Евгении Онегине» сыграли костюмы, декорации, общее художественное оформление. Это было закономерно. Творческий прорыв, произошедший в начале века в русском музыкальном театре, опере и балете в значительной степени связан с возникновением новой художественно-изобразительной концептуальности спектакля. В театре возникла новая фигура художника-режиссера. Сам Коровин отмечал: «...немало способствовали успеху русского искусства за границей наши декорации. Декоративным искусством, как искусством красочной эстетики, лучшие мастера Запада мало интересовались: все свое время они отдавали чистому искусству — писанию картин. г. Дягилев хорошо учел этот момент и дал возможность русским художникам показать Западу наши декорации нового стиля, новой формы, и они имели необычайный успех» [4]. Еще Мамонтов начал плодотворно решать задачи такого рода у себя в театре. В. Шкафер писал, что после одной из первых встреч с Мамонтовым у него не осталось сомнения, что он «пришел в театр, где, кроме чисто певческих задач, учат чему-то другому; есть здесь замечательные “художники”, которые не только пишут декорации, но и разговаривают о чем-то с артистами-певцами, что-то им рассказывают и показывают, ими руководят. <...> До сих пор мы <...> о режиссере-художнике ничего не слыхали, и их я не видел ни в одном театре. С. И. Мамонтов начал определенно: “У меня в театре художники”» [2, с. 138].

Реформе русского музыкального театра активно содействовал новый директор Императорских театров В. А. Теляковский, который в 1901 г. на этом посту заменил И. А. Всеволожского. Самому Теляковскому принадлежат следующие строки о серьезной конкуренции, которую успешно составляла опера Мамонтова Императорским театрам «...не только артистическими силами, среди которых, между прочим, был и Ф. И. Шаляпин, но и — что еще страннее — самими постановками, и в то время как в Большом театре декорации писал машинист Вальц, <...> у Мамонтова в театре работали художники Врубель, Коровин, Головин, Васнецов, Поленов, Малютин и другие» [5].

В оценке декораций Коровина к «Евгению Онегину» у критиков не было единого подхода. С одной стороны Коровин, как представитель мамонтовского мировоззрения стремился к реалистически правдивому отражению деталей времени, быта, обстановки действия. С другой, язык его живописи, далеко выходящий за рамки привычного постановочного оформления, воспринимался как варварское разрушение театральной культуры. Противоречивая позиция заключалась в стремлении к преломлению натуральной детализации природы, архитектуры, интерьера и прочего в реальность декорации. Критика спектакля продолжала оставаться разноречивой не один год. Например, в 1908 г. «Новое время» поставило в заслугу Коровину, Клодту, Головину и Мельникову то, что они старались «по возможности приблизить постановку к пушкинскому тексту, а также избежать тех условностей, которые до сих пор были приняты в постановке «Евгения

Онегина»» [6]. «Русское слово» в 1911 г., напротив, утверждало, что «ни г. Коровин, ни барон Клодт не захотели вникнуть в текст Пушкина и музыкальную обработку его Чайковским» [7].

В воспоминаниях Коровина кроме 1908 г. указаны даты премьер «Евгения Онегина» 1911 и 1914 гг. Так как в картотеке музея Большого театра они не отмечены, то следует считать эти спектакли доработанными возобновлениями, для которых Коровин дописывал декорации. Возобновление спектакля в 1914 г., по мнению Коровина, подвергалось еще более ожесточенной критике: «Нападки прессы меня огорчают, но я нахожу утешение в том, что чувствую всей душой, что не столько плохи декорации, сколько исключительны были условия¹, в которых мне пришлось появиться пред публикой» [8, с. 5].

Представить, как выглядел спектакль 1908 г., помогают сохранившиеся эскизы костюмов, ныне хранящиеся в музее им. А. А. Бахрушина. Их отличительная черта — индивидуализация ролей, исполняемых хором, мимансом и балетом². Здесь прослеживается начало традиции представления онегинских персонажей на московской сцене в первой половине двадцатого столетия. Коровин делает, скорее, наброски парада характеров пушкинских действующих лиц, отсутствующих в партитуре Чайковского, где они растворены в хоре. Так, рядом с эскизом костюма Лариной соседствуют изображения подписанные рукой художника именами Скотинина, Петушкова, Пустякова, Гвоздина, «старух» и др. Костюмы и образы стилистически принадлежат Гоголевской эпохе, то есть исторически сдвинуты на одно поколение вперед. Индивидуализацию образов второго плана как постановочный прием можно обнаружить в последующих премьерах Большого театра: у художника Д. Д. Булатникова в спектакле режиссера А. П. Петровского (1921) и художника И. М. Рабиновича, режиссером которой был Л. И. Баратов (1933). Однако разница существенная. Если у Коровина мы видим некоторую художественную стилизацию, а в эскизах к костюмам иронию по отношению к персонажам личностям, то у Рабиновича характеристики действующих лиц даны социально остро, гротескно.

Не только костюмы, но и заново наполненные художественным контекстом декорации дали толчок к дальнейшим разработкам концепций оформления «Евгения Онегина». Так, символизирующие первый спектакль оперной студии К. С. Станиславского «Евгений Онегин» 1922 г. четыре колонны, в будущем ставшие эмблемой его музыкального театра впервые появляются в 1908 г. в «Онегине» у Коровина. Удивительная ретроспективная связь. Порттик из четырех колонн деливший залу на Леонтьевском переулке, помещении в котором прошла премьера студии, ставший доминантой текста режиссерского оформления и неотъемлемой частью спектакля, был нарисован Коровиным несколькими годами ранее для постановки Большого театра. Известно, что Станиславского мало интересовало художественное оформление спектаклей в принципе. Вполне возможно, что интерьер «леонтьевского» зала что-то напомнил великому режиссеру.

¹ Коровин имел в виду начало Первой мировой войны.

² Неслучайным выглядит тот факт, что премьера 25 октября 1908 г. прошла в рамках бенефиса хора Большого театра.

В «Евгении Онегине» 1908 г. танцы поставил руководитель московского балета А. А. Горский, которого также продвигал Теляковский. К постановке и исполнению танцев в опере в ту эпоху относились как к делу ответственному и даже престижному. Ю. Д. Энгель в рецензии на гала-спектакль «Евгения Онегина», прошедший в Большом театре 1912 г. и собравший звездный состав исполнителей, писал: «Даже Гельцер приняла участие в спектакле и исполнила вместе с г. Свободой русскую пляску с хором крестьян в первой картине. Проплясала она блестяще (танец был повторен), но именно то, что этот номер так усиленно смаковали и на сцене, и в публике, конечно, явилось искажением «Онегина». Деталь, таким образом, «выперла» на первый план, а это всегда влечет за собой потускнение того, что должно было бы быть на первом плане, — явление нередкое именно на таких gala-спектаклях» [9, с. 360].

Так как танцы в «Онегине» были не отдельными номерами, а вплетенными в ткань спектакля элементами, то их хореография оказалась утраченной с уходом спектакля из репертуара. Кроме редких воспоминаний очевидцев, о ней можно судить исходя из сведений об индивидуальном почерке балетмейстера и, главным образом, о его хореографии из сохранившихся балетов.

Спустя годы Горский вспоминал: «В Москве я начал работать одновременно с Коровиным и Головиным. Они дали в моей работе толчок новому направлению. Они дали другие костюмы, новые декорации. Много поддержал и Теляковский. Как я ни работал — все-таки одному трудно было бы что-нибудь сделать» [10, с. 6]. В. П. Красовская о постановке «Дон Кихота» (1900) писала следующее: «Главным новшеством явилось живописное оформление Коровина и Головина: оно повлияло на творческую фантазию Горского, подсказало смелые приемы режиссуры. В мизансценах кордебалет уже не выступал в размеренном порядке и не располагался симметричными группами. Каждый исполнитель имел свою игровую задачу в общем движении массы. Толпа жила по законам драмы, и танец — кордебалетный и сольный — рождался непосредственно из стихии народного веселья. В связи с этим обновилось и поведение главных героев. Они стали персонажами толпы, которая переживала развитие интриги, вмешивалась в события ...» [11, с. 164]. Традиция интеграции хореографии в игровые мизансцены «толпы» и главных действующих лиц, разворачивающиеся во время танцев, в последующих московских постановках восходит к А. Горскому. По этому принципу были поставлены танцевальные эпизоды и в премьере «Евгения Онегина» 1944 г. режиссера Б. А. Покровского (балетмейстер В. А. Варковицкий).

В ленинградских спектаклях в подходе к танцам продолжалась традиция, заложенная Л. Ивановым в постановке Мариинского театра, где они интерпретировались как характерные и салонные³.

Интерес представляют впечатления критиков, видевших спектакль. По мнению Д. Золотницкого «Работая в тесном сообществе с Коровиным, (Горский —

³ См.: Васильев А. К. Танцевальные сцены в первых постановках оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 27 (1).

А.В.) вольно или невольно, поступался музыкальной природой танцевальной образности во имя живописных решений. <...> ...но это был и шаг вперед, к драматизованной балетной режиссуре, к «хореодраме» [5, с.6].

В. М. Красовская в книге «Русский балетный театр начала XX века» в связи с влиянием художников на ход развития хореографии затрагивает общие вопросы режиссуры, и это один из редких эпизодов ее балетоведческого наследия. Вслед за Б. В. Асафьевым она отмечает существенное отличие московского и петербургского декорационного направления в музыкальном театре. Красовская цитирует Асафьева: «(Бенуа — А. В.) ...не только писал декорации и костюмы, но и пытался психологически осмыслить место театра или значение театрального и театральности в интеллектуальной и эмоциональной жизни человека. <...> (И оттого Бенуа — В. К.) всегда выглядел строже и “бледнее” других мастеров эпохи расцвета русской декорационной живописи» [12, с. 80]. «В московских постановках Коровина, напротив, царила монументальность, в которой иногда терялась живая драма человеческих поступков и чувств» [10, с. 164]. Не случайно для подтверждения этих выводов Красовская обратилась к творчеству и высказываниям К. С. Станиславского, хотя в его театральной системе не нашлось места для классической хореографии. Симптоматично, что его «Евгений Онегин» 1922 г. отчасти был своеобразным ответом на постановку Мельникова-Коровина-Горского и антитезой премьеры «Онегина» в Большом в 1921 году. Продуктивность союза хореографии и живописи в оперных постановках тех лет очевидна. По этому пути шел и М. М. Фокин. «Половецкие пляски» в спектакле Мариинского театра 1909 г. и танцы из «Руслана и Людмилы» 1917 г. поставлены в оформлении К. И. Коровина. Режиссером обоих постановок был П. И. Мельников.

* * *

О режиссерской работе Мельникова над «Евгением Онегиным» можно составить мнение по рецензиям Ю. Д. Энгеля и Н. Д. Кашкина, а также по аналитической статье И. В. Липаевой в «Ежегоднике Императорских театров» за 1909 г., приуроченной к «возобновлению» постановки 1908 г.

Мнение Н. Кашкина представляет ценность, прежде всего как личного друга Чайковского, посвященного в замыслы композитора. На его памяти была вся сценическая история оперы. Являясь чутким знатоком музыки и искусства своего времени Кашкин ощущал значение развивавшейся оперной режиссуры. «У нас до сих пор несколько не установились взгляды на роль режиссера в оперной сцене. Крупное значение этой роли только начинает входить в сознание, и наши оперные сцены в этом отношении находятся еще на пути первоначальных опытов, вследствие чего мы считаем нужным более или менее обстоятельно поговорить о тех новшествах, которые введены г. Мельниковым в сценическое исполнение «Евгения Онегина», ибо здесь встречаются принципиальные вопросы, верное решение которых имеет первостепенную важность для оперных сцен вообще» [13, с.73].

В своей рецензии Кашкин описывает спектакль сцена за сценой, и всегда начинается с описания декораций. Это выглядит естественным в контексте новейшего

значения изобразительного декоративного компонента в музыкальном театре для того времени. «Декорация первой картины, с фасадом барского дома, обращенным к публике, нам в общем нравится, хотя зеленый цвет окраски дома несколько утомителен для глаз» [13]. Сегодня кажется очевидным, что Коровин как художник-режиссер специально сделал его «утомительным» и тем самым поместил исполнителей в томительную атмосферу экспозиции оперы.

Кашкин резко не принимает режиссерское решение сцены письма. «Что касается следующей картины, сцены письма Татьяны, то здесь мы принципиально расходимся с режиссером, как в основе, так и в деталях» [13]. Кашкин снова начинает комментарии с критики художника и определенной им сценографии. «Прежде всего, нам здесь не особенно нравится сама комната Татьяны, совершенно лишенная уюта. В тексте сцены упоминается об окне, которое Татьяна велит няне закрыть, а, между тем, тут, вместо окна, балконная дверь. Хотя это и мелочь, но все же, по нашему мнению, не было надобности допускать ее. Главным же образом нам представляется совершенно фальшивым замысел режиссера, заставляющий Татьяну все время оставаться в своей постели, в которую она как будто и улеглась для того, чтобы писать, ибо по окончании его она немедленно встает и одевается. Режиссер решительно не хотел обратить никакого внимания на музыку, иначе он должен был почувствовать, что тот страстный порыв, с каким Татьяна говорит: "Пусть погибну я..." и т. д., нельзя произносить, зарывшись в деревенском пуховике. <...> Вся музыка письма проникнута взрывами таких ярких и сильных настроений, которые решительно несовместимы с пуховиками» [13]. Впечатления Кашкина сегодня как раз являются доказательством присутствия в постановке концептуально самостоятельного режиссерского текста. «Статичность» Татьяны в этой сцене будет использована К. С. Станиславским в своем спектакле оперной студии и как удачная находка переключает во многие последующие постановки других режиссеров.

За картину бала у Лариных «мы должны похвалить режиссера» — считает автор рецензии. Он обращает внимание на находку, которая также будет использоваться в постановке Станиславского и многих последующих других: «Авансцена превращена в большую гостиную, а танцы происходят в следующей зале, в глубине сцены, но они, все-таки, видны публике, а, между тем, диалоги действующих лиц не заглушаются шарканьем танцующих. Благодаря такой постановке, самая сцена ссоры Ленского с Онегиным, составляющая большое место оперы, выходит более естественно...» [13]. Кашкин заметил в «группе гостей <...> несколько характерных фигур, соответствующих описанию бала, сделанному у Пушкина» [13], но, дает оценку мужским костюмам как «все-таки, униформенным».

В заключение Кашкин дал спектаклю следующую оценку: «г. Мельников отнесся к новой постановке Онегина очень вдумчиво и серьезно, и многое из его новшеств непременно сделается общим достоянием всех сцен» [13, с.77].

Мнение Ю. Энгеля о постановке практически во всем совпадает с оценками Кашкина. Он также пишет про декорации, что «многое в них прямо очаровательно», также ругает постановку сцены письма, и хвалит ларинский бал. «Гости Лариных — на высоте тех требований, которые некогда предъявлял Чайковский,

мечтая о постановке «Онегина»: они — «не стадо овец, как на казенной сцене, а люди, принимающие участие в действии». Интересные, переносащие в эпоху костюмы; характерные типы времени, начиная от девочек-подростков в высоких юбочках и низких панталончиках и кончая стариками чуть ли не екатерининских времен. Великосветский петербургский бал последнего акта ярко контрастирует с деревенским балом Лариных. Такой контраст, не исключая общих обеим картинам черт эпохи, по силам только огромным ресурсам Большого театра. Вообще, в постановке «Онегина» чувствуются свежие веяния <...>» [9, с.224].

В статье Энгеля прозвучала мысль, характерный отзвук нарождающейся реальности оперной режиссуры «Можно ли говорить о «возобновлении» того, что и не прекращалось!» [9, с.223].

И. В. Липаева увидела в спектакле Мельникова повод для разговора о путях развития театральной режиссуры своего времени: «Главный импульс, сразу заставивший спектакли Большого театра зажить новыми порывами, <...> не в одном стремлении «возобновлений» опер, сопровождаемых лишь внешними перестановками одних декораций на место других, предпочтения новых костюмов старым. <...> Есть иные стороны <...> — чисто режиссерского характера. Приглашение к руководству спектаклями Большого театра людей, <...> не считающихся с готовыми ремарками клавиристов, а влагающих в режиссерское дело изыскания, собственную проникновенность и реагирующую на все мысль, ранее всего другого, <...> бросило семена, расцветшие правильными формами и колоритами. <...>. Немудрено, поэтому, если в опере <...> вдруг забьет новая струя жизни под влиянием только одного человека — режиссера» [14, с. 148–150].

* * *

Постановка 1908 г. является, по нашему мнению, ярким свидетельством возникновения на рубеже столетий новой системы оперного спектакля. Не выдвигая авторитарного лидера в лице главного режиссера, оперный спектакль теперь предполагал обязательное наличие единой художественно эстетической концепции сценического художественного содержания. Премьера «Евгения Онегина» в 1908 г. существенно отличалась от предыдущей постановки оперы не только сценографически. Авторами спектакля был сделан серьезный шаг на пути к сценическому решению оперы как произведения режиссерского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлец М. Петр Мельников // Русские в Латвии. URL: <http://www.russkije.lv/ru/lib/read/pyotr-melnikov-director-of-the-national-opera.html> (дата обращения: 25. 09. 2015).
2. Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания, 1890–1930 гг. Л.: ГАТОБ им. С. М. Кирова, 1936. 308 с.
3. Иванович К. Н. С. И. Мамонтов, Ф. И. Шаляпин и К. С. Станиславский — реформаторы оперного искусства в России конца XIX — начала XX вв. Дисс. канд. иск. М., 1996.

4. [Б. а.]. У К. А. Коровина. Из бесед // Раннее утро. 1913. № 137. 15 июня.
5. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.-М.: Искусство, 1965. 500 с.
6. [Б. а.]. Разные известия // Новое время. 1908. № 11720. 27 окт.
7. Сахновский Юрий. «Евгений Онегин». Большой театр // Русское слово. 1911. № 266. 18 нояб.
8. [Б. а.]. Старый меломан, а «Новый» Демон // Театр. 1914. № 1559. 7–9 сент.
9. Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке 1898–1918 гг. М.: Советский композитор, 1971. 524 с.
10. Деней [Шпейдер И.]. У А. А. Горского. К 25-летию артистической деятельности // Рампа и жизнь. 1914. № 22. 1 июня.
11. Красовская В. М. История русского балета. Л.: «Искусство», 1978. 231 с.
12. Асафьев Б. В. [Игорь Глебов]. Русская живопись. Мысли и думы. Л.-М.: Искусство, 1966. 243 с.
13. Кашкин Н. Д. Избранные статьи о П. И. Чайковском М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 240 с.
14. Липаева И. В. Опера // Ежегодник Императорских театров СПб. выпуск III. 1909. 160 с.
15. Коровин К. А. Константин Коровин вспоминает // Сост., вступ. ст. и комментарии Зильберштейн И. С., Самков В. А. М.: «Изобразительное искусство», 1990. 606 с.