

*А. К. Васильев***МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»
И ПОСТАНОВКА ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СЦЕН Л. ИВАНОВЫМ**

Появление оперы «Евгений Онегин» оказалось неожиданным для современников. Пётр Ильич Чайковский в своём сочинении смело перешагнул через, казалось бы, незыблемые представления о жанре оперы. Необычным представлялось обращение к сюжету из современности, поскольку поколение ровесников героев романа застало премьеру оперы. На сцене музыкального театра оказалась бытовая драма из частной жизни, знакомой и близкой. Подобная ситуация кардинально усложняла требования к постановке, ибо по-иному вставал вопрос о театральности условности в опере. Любые традиционные клише, включая и те, что воспринимались как индикаторы оперного жанра, в данном случае воспринимались бы публикой как фальшь.

Современников композитора смущал также и факт обращения к роману А. С. Пушкина как первоисточнику для оперы. Не только естественные и вынужденные для либретто вторжения в поэтический текст, но сама возможность адаптации романа к театральному музыкальному жанру воспринимались кощунственными. «Воспитанные традицией вокального искусства, призванного, по Даргомыжскому, выразить само „слово“ литературного произведения, знатоки оперного искусства ожидали от композитора не столько музыкальной интерпретации романа, сколько музыкальной иллюстрации его текста. В сущности, они отнимали у композитора возможность самостоятельной трактовки литературного сюжета» [1, с. 66].

Проблема ставилась даже острее, в отрицании самой возможности позитивной и нравственной художественной деятельности вне идей отчётливо выраженных словом или иллюстрацией. Заслуживает внимания тот факт, что недавно написанная опера осталась незамеченной литераторами во время юбилейных пушкинских торжеств в Москве в 1880 году, литераторами (в том числе Ф. М. Достоевским, автором знаменитой речи о Пушкине, в которой он как раз подробно останавливался на образе Татьяны [2, с. 19]).

И, тем не менее, закономерно, что первые вехи в признании оперы «Евгений Онегин» как театрального произведения оказались за литераторами И. С. Тургеневым и А. П. Чеховым. Тургенев вначале негативно отнёсся к идее переделки текста Пушкина под либретто оперы. Но именно он первый обратил внимание на трансформацию в опере Чайковского хрестоматийных образов Пушкина в некоторое иное качество. Музыкальный критик, близкий друг и соратник Чайковского Н. Д. Кашкин сохранил в своих воспоминаниях запись беседы с Тургеневым: «В начале восьмидесятых годов, — пишет Кашкин в 1908 году, — мне пришлось говорить, о «Евгении Онегине» Чайковского с И. С. Тургеневым, которого возмущали некоторые частности либретто оперы, но, вместе с тем, он приходил в вос-

торг от музыки, и, между прочим, сказал мне: «для меня, например, Ленский у Чайковского как будто вырос, стал чем-то большим, нежели у Пушкина». И, вдумавшись хорошенько, нужно, пожалуй, признать, что знаменитый писатель был прав в этом отношении» [2].

Приведённая цитата относится к 1908 г. неслучайно. Тогда в Москве в Большом театре прошла новаторская для своего времени премьера «Евгения Онегина». Герои Пушкина в новой постановке продолжали «взрослеть» оставаясь в кругу современников уже начала XX в. Кашкин всегда ревностно относился к точному следованию в постановках замыслам Чайковского, своего друга. И, тем не менее, приветствовал в спектакле многое из того, что сегодня принято называть актуализацией. Постепенно появляющийся тогда, всё более самостоятельный пласт режиссёрской театральности «Онегина» зиждился на музыкальной драматургии оперы, которая уже стояла в одном ряду с романом А. С. Пушкина. Чайковский создал оперный язык, способный решать художественные задачи до того доступные только в рамках словесности.

Партитура «Евгения Онегина» опережала время, её строение не подчинялось привычному принципу следования за драматическим действием с опорой на эффектные кульминационные события сюжета. Чайковский вывел на сцену оперного театра знакомые и близкие публике бытовые танцевальные и романсовые интонации и ритмы, но представленные на новом качественном уровне симфонического драматического обобщения. По целостности и последовательности музыкальных взаимосвязей между картинами оперы и сценами внутри них, «Евгения Онегина» можно считать уникальным оперно-симфоническим сверхциклом.

По мнению Бориса Асафьева, «лирические сцены» Чайковского — это, «по существу, есть музыкальная поэма, или инсценированная “Symphonische Dichtung”» [3, с. 260]. Идея оперно-симфонической поэмности композитора заключалась в сохранении единого поэтического начала как связующей нити в крупной музыкальной форме.

Неслучайно при выходе оперы на публику критика, как враждебная, так и доброжелательная, отмечала достоинства инструментовки и называла Чайковского более симфонистом, чем оперным композитором. Время признания масштабных и сложных по музыкальному языку партитур для оперного и балетного театра только наступало, этот процесс за последующие два десятилетия пошёл стремительно. Достаточно назвать в качестве примеров развитие подхода к пониманию оперного спектакля в последних сочинениях Верди, изменения музыкальной палитры Римского-Корсакова, балет Глазунова «Раймонда», в котором масштабу хореографии Мариуса Петипа соответствовало гигантское музыкальное полотно.

Понимание значения творчества Чайковского как оперного композитора и драматурга приходило постепенно. Истоки сложившегося современного представления были сформированы Борисом Асафьевым, осуществившего ряд фундаментальных исследований творчества Чайковского, среди которых важное место занимают работы, посвященные опере. В монографии «Евгений Онегин»

Асафьев писал: «Чайковский <...> в „Евгении Онегине“ смело вступил на путь обобщения интонаций бытовой лирики и получил в свои руки основное: родственный его эпохе эмоциональный тонус, воспринимаемый демократическим слушателем не в его эстетически-прекрасном отвлечении, а в реально-бытовом звучании, в его интонационной правдивости» [3, с. 149].

У Чайковского нет системы лейтмотивов, «привязанных» к определённым героям или сюжетным темам. «Комплексы интонаций, свойственные отдельным персонажам, сплетаются друг с другом в родственных сопереживаниях душевных состояний и аффектов, становясь не столько личными, сколько вообще присущими человеку в данных условиях. Мало этого, они сливаются с психологическим раскрытием эпохи и драматических ситуаций. Словом, образуется система композиционных интонационных арок, звукоарок, своего рода перекрытий от одной точки действия к другой. Психологически это вызывает „интонационные ассоциации“ на всем протяжении лирических сцен; ассоциации, образующие чрезвычайно цепкую связь между отдельными моментами» [3, с. 74]. Опера «Евгений Онегин» оказалась совершеннейшим, классическим обобщением. Автор «Онегина» «<...> не в меньшей степени, чем Даргомыжский, обладал чуткой восприимчивостью к интонациям в их общезначимости, <...> и ощущением закономерностей массового музыкального восприятия. <Достижение стиля Чайковского> в господстве симфонического преобразования общезначимых интонаций над „иконическим“ воспроизведением и „натуралистическим показом“» [3, с. 91]. Эту мысль Асафьева следует особо подчеркнуть как продуктивную для понимания особых задач специфики постановки оперы, как понятийный мост, соединяющий интерпретацию музыкальной партитуры и процесс создания спектакля.

В русской культуре XIX столетия побеждают идеи приоритета поиска «типического» как качественного развития уходящего принципа узнавания характерной черты объекта. По формулировке Белинского «Типичное лицо есть представитель целого ряда лиц, есть нарицательное многих предметов, выражаемое однако ж собственным именем...» [4, с. 319], а «Тип в творчестве» есть «... такое изображение человека, который замыкает в себе множество, целый отдел людей, выражающих ту же самую идею» [5, с. 52]. Здесь уместно вернуться к формулировке Асафьева о господстве симфонического преобразования, общезначимого над «иконическим» воспроизведением и «натуралистическим показом», — ведь очевидно, что речь идёт об одном и том же. Единый для культуры процесс имел место и на сцене Императорских театров. Спектакли постепенно отходили от жанровой условности в сторону укрупнения форм, насыщения их содержательными идеями, художественной целостностью. В хореографии лидером такого движения был Мариус Петипа, на петербургской оперной сцене сходный режиссёрский путь проделал Йозеф Палечек, режиссёр постановки «Евгения Онегина» 1884 г., где танцы поставил Лев Иванов¹.

¹ Подробно о танцах в первых сценических версиях оперы см.: Васильев А. К. Танцевальные сцены в первых постановках оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 1 (27). 2012. С. 221–232.

В Консерваторской премьере 1879 г., по воспоминаниям первой исполнительницы партии Ольги А. Н. Амфитеатровой-Левицкой, участники спектакля танцевали примерно так, как это им было знакомо из жизненного опыта. В московской постановке Большого театра 1881 г. впервые был задействован профессиональный балет, танцы ставил балетмейстер Йозеф Гансен, среди участников можно назвать имена танцовщиков Альфреда Бекефи и Арнольда Гиллерта. В целом московский спектакль продолжал художественную линию, намеченную в Консерватории, танцы носили салонный характер и в структуре спектакля использовались как вставные номера.

«Евгений Онегин» Мариинского театра 1884 г. продемонстрировал новый взгляд на сценические возможности оперы. Спектакль наполнился обстановочной роскошью, ведь пышные оперные и балетные постановки Мариинского театра пользовались успехом среди широкой публики. Здесь были акцентированы «<...>» характерные сцены бала, как у Лариных, так и в „богатом петербургском доме“. Это было ново в русской опере, близко по быту, создавало интересный „спектакль“» [6, с. 176].

С этого момента танцевально-хоровые сцены «Евгения Онегина» становятся массовыми, но не за счёт прямого увеличения количества занятых участников, как это уже произошло в московском Большом театре. Меняется сама их суть, благодаря возникновению нового уровня осмысления «типичности». В спектакль приходит новая характерность, которая становится востребованной на сцене оперного и балетного театра как сценически, так и драматургически. Начинается процесс переосмысления характерного, переход от народно-изобразительного к народно-типическому, социально-типическому.

Спектакль Мариинского театра 1884 г. оказался в фарватере этой генеральной художественной линии. «В „Евгении Онегине“ на оперную сцену пришел русский историко-бытовой танец салонного типа. От этого танца, с его лирикой и праздничностью, с его меткими характеристиками эпохи и действующих лиц, протянулись нити ко многим будущим балетам на темы русской литературы, созданным советскими композиторами и хореографами» [7, с. 56]. В. М. Красовская, в частности, обращала внимание на то, что русская пляска в первой картине являлась принадлежностью действия. Балетмейстеру уже нельзя было обойтись набором готовых приемов и стало необходимо учитывать реальное место и время действия — русскую помещичью усадьбу первой четверти XIX в. Мнение Красовской можно сопоставить с выводами музыковеда Н. В. Туманиной, считавшей, что необходимость реалистической конкретики вытекает из партитуры Чайковского: «Исключительно важное значение в драматургии „Онегина“ имеет музыкальная обрисовка быта, среды, окружающей героев. Этим Чайковский конкретизирует национально-историческую обстановку действия» [8, с. 110].

Парадоксально, но русский танец на русской классической оперной и балетной сцене во второй половине XIX в. практически отсутствует. Оперных произведений на русские сюжеты немного, и в них не находится места для исполнения

русской пляски. Идеология композиторов «Могучей кучки» на первых порах также расходилась с постановкой подобных задач. «Конёк-Горбунок» (1864) Артура Сен-Леона стал первым классическим балетом на русскую тему после почти сорокалетнего перерыва и подвергся ожесточённой критике, в основе которой лежало неприятие «кукольной» неправдоподобности русского образа в танце. Подобная участь ожидала и номер «Мужичок» (1866), поставленный Мариусом Петипа, после чего хореограф к русским образам уже не вернулся.

В этой связи хочется подчеркнуть творческое достижение Льва Иванова поставившего танцы для «Евгения Онегина». Имя этого балетмейстера неразрывно связано с творчеством Чайковского. В 1884 г. он ставит танцы в «Мазепе», сценическое воплощение гопака в данном спектакле ретроспективно повлияло на постановку «русской пляски» в «Онегине», на изменение ее художественного воплощения. По мнению Красовской, это был уход от примитивного стилизаторского понимания национальной пляски в целом. Это произошло как раз в момент постановок «Онегина» (1884) и оперы «Дубровский» Э. Ф. Направника (1895) на сцене Мариинского театра, что стало позитивным и важным шагом для всего русского балетного театра.

Спектакль 1884 г. через ряд обновлений по ходу повседневных репетиций развивался, обогащаясь новыми творческими идеями. Так как в «Евгений Онегине» танцевальные и хоровые сцены представляют единое целое, говорить о хореографии Льва Иванова нельзя в отрыве от творчества режиссёра постановки Йозефа (Иосифа Иосифовича) Палечека, бывшего на момент постановки начинающим режиссёром, круг его обязанностей ограничивался работой с хором. Критика отметила, что Палечек поставил массовые сцены живописно, живо и естественно; хорошо были проработаны и все мизансцены. Ко времени возобновления «Онегина» 1900 года статус режиссера вырос, и он смог поставить массовые сцены уже как приверженец традиции мейнингенцев: отсюда исчезли симметрично выстроенные группы хоровых голосов, среди них появились индивидуальные характерные образы. Совместно с Л. Ивановым вальс и мазурка второго действия были поставлены так, чтобы не ощущалась «театральность» в прежнем значении этого понятия. Персонажи вели себя по законам реалистической драмы. Артисты балета ничем не должны были отличаться от хора и солистов оперы, «<...> они обязаны были жить на сцене так, чтобы зритель верил: Татьяна и Ольга, Онегин и Ленский могут включиться в их непринужденный, лишенный симметрии танец» [7, с. 56]. Таким образом, постановка танцев в спектакле стала катализатором организации не только пространства массовых сцен в целом, но и организации сценического движения и мизансцен с участием хора. Через актёрскую характерную танцевальную пластику в хоры стали проходить элементы типажности.

В заключение хочется отметить, что художественная концепция петербургского спектакля, который приветствовал сам Петр Ильич Чайковский, легла в основу традиции всех последующих петербургско-ленинградских премьер оперы «Евгений Онегин», где в постановку танцев были заложены принципиальные находки хореографии Льва Иванова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полоцкая Э. О. О Чехове и не только о нём. М.: Авторское издание, 2006. 285 с.
2. Шольн А. Е. «Евгений Онегин» Чайковского. Очерки. Л.: Музыка, 1982. 167 с.
3. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. 376 с.
4. Белинский В. Г. Статьи о народной поэзии. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 5. 863 с.
5. Белинский В. Г. Современник // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 3. 684 с.
6. Яковлев В. Чайковский на московской сцене. М.-Л.: Искусство, 1940. 506 с.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. М.-Л.: Искусство, 1963. 533 с.
8. Протопопов В. В., Туманина Н. В. Оперное творчество Чайковского. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1957. 370 с.