

17. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Клавиp] : opera en 5 Actes / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Moscou : A. Gutheil, ценз. 1900. — 356 p.
18. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Partition] : opera en 5 Actes / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Paris : Choudens Editeur, 1860. — 268 p.
19. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Vocal score] : opera in five acts / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — London : Boosley and co., [s. y.]. — 247 p.
20. Gounod Ch. Margarethe (Faust) [Ноты] : [Klavier] : Oper in fünf Acten / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Berlin : Ed. Bote & G. Bock, 1900. — 242 p.
21. Huebner S. Gounod, Charles-François [Electronic resource] / S. Huebner // The new Grove : Dictionary of music and musicians / Режим доступа : <http://intoclassics.net/news/2011-06-01-23530>.

УДК 78.072.2 : 782.1

Ирина Ефремова

БАЛ КАК МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В ПОСТАНОВКАХ ОПЕРЫ П. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Среди различных социокультурных практик русского общества прошлых столетий одной из наиболее ярких и зрелищных разновидностей, безусловно, был *бал*. Синтетичность природы бальной практики, объединяющей в единое, цельное, логически продуманное действо музыку, слово, танец и сценическое действие, вызывала к себе большой интерес со стороны композиторов, который в различной степени реализовывался ими. И, прежде всего, в музыкальных жанрах с ярко выраженным театральным началом, синкретичность которых наиболее соответствовала бальной природе. Среди них одно из ведущих мест принадлежит *опере*.

Воплощение же в оперных сочинениях бальной практики как одного из знаковых явлений общественно-культурной жизни России минувших веков превращает бал в явление чисто художественного плана, способное доставить зрителям эстетическое наслаждение, сохраняя при этом историческую достоверность.

Подобный ракурс рассмотрения бала как определенной музыкально-сценической проблемы становится особенно **актуальным** в настоящее время, когда всё чаще появляются разнообразные нестандартные версии классических опер, в которых обращает на себя внимание тенденция всё большего отхода от академической традиции в сторону более «левых» радикальных постановок.

Основным **объектом** настоящего исследования является русский бал XIX ст., в качестве же **предмета** изучения выступают воплощения бальной практики в опере П. Чайковского «Евгений Онегин». **Цель данного исследования** заключается в рассмотрении бала как музыкально-сценической проблемы в постановках «Онегина»; ею обусловлена **задача** анализа проблемы режиссёрского воплощения сцен бала в разных композиторских версиях оперы. **Методологическую базу** работы составили труды А. Пушкина, П. Чайковского, Б. Асафьева, К. Станиславского, Б. Покровского, Г. Кристи и др.

Несмотря на изученность в современном музыкознании вопросов оперного творчества П. Чайковского в целом и оперы «Евгений Онегин» в частности, аспект рассмотрения последней с точки зрения музыкально-сценического воплощения в ней бальной практики на сегодняшний день является недостаточно изученным, а потому весьма интересным и перспективным.

В процессе работы над оперной партитурой композитор обязательно представляет себе особенности её сценической реализации, выступая, таким образом, одновременно и в роли оперного режиссёра. Последнее предполагает достаточно кропотливую работу автора по составлению определенного постановочного плана произведения, в котором чётко прописывается каждый номер, каждая мизансцена. В этом отношении П. Чайковский отличался особой педантичностью. Тщательность его труда над сценическим решением своих опер вызывает восхищение – композитор учитывает мельчайшие постановочные детали, подчиняя всё главной цели наиболее точного и полного раскрытия сюжета оперного произведения, его драматургической фабулы. По мнению П. Чайковского, опера – это, прежде всего, сочинение для театра, и, следовательно, музыка в ней должна быть подчинена обязательным законам сценического действия: «... Опера, не представленная на сцене, не имеет никакого смысла» [3, с. 30].

В этом контексте особенно показательным является постановочное решение отдельных фрагментов внутри оперного спектакля, изначально сценичных по своей сути, к числу которых принадлежат картины бала. «Евгений Онегин» П. Чайковского – один из ярких образцов воплощения бальной практики в оперном жанре. В аспекте заявленной темы данное произведение представляет интерес как демонстрирующее сразу два бала – в четвёртой (помещичий бал, устраиваемый Лариной в честь именин Татьяны) и шестой картинах (великосветский бал в одном из аристократических домов Петербурга).

Перед рассмотрением сценического воплощения картин бала остановимся на их общей характеристике. Итак, два бала – в имении помещицы Лариной и в доме петербургского сановника, – разнятся не только местом проведения, но и статусом собравшегося на них общества.

Очевидно, с рангом общества, атмосферой бала и драматургией происходящих на нём событий был связан выбор композитором бальных танцев, которые традиционно составляли организующий остов всего вечера. Так, музыкально-драматической основой IV картины стали *вальс* и *мазурка*, а фундаментом VI картины – *полонез* и *эко-сез*. При этом композиция бальных сцен основана на чередовании этих обязательных танцев с размещенными между ними, а также внутри них лирическими эпизодами, в которых и разворачивается само действие. В общей драматургии «Онегина» оба бала играют крайне важную роль, приобретая значение кульминационных сцен произведения. Так, в IV картине происходит ссора Ленского и Онегина, что прерывает бал на самом его пике – исполнение гостями мазурки постепенно «сходит на нет», так и не завершившись логическим репризным повторением блестящей основной темы. В VI картине – встреча Онегина с иной, повзрослевшей Татьяной, княгиней Гремой – приводящая к внутреннему «перелому» в состоянии главного героя, противопоставлена однообразию бального действия¹.

¹ Подробный анализ драматургии IV и VI картин представлен нами в статье «Директорские интерпретации бальных сцен из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» [2].

Подойдя к вопросу сценического решения рассматриваемых эпизодов, необходимо сделать акцент на авторском определении жанра «Онегина» как «лирических сцен», подчеркивающим интимный характер произведения. П. Чайковский, для которого лирико-психологический ракурс в этой опере был определяющим, настаивал на камерности постановки и отсутствии в ней внешне роскошных, эффектно-показательных моментов. Именно простота декораций спектакля, скромные масштабы сценической площадки и зрительного зала, по мнению композитора, должны были создавать особую атмосферу, наполненную теплом и сопереживанием.

Так, уже в самом начале работы над «Онегиным» постановка балльных сцен для П. Чайковского представляла собой определённую проблему, требующую верного и деликатного решения, которое позволило бы автору, не нарушив целостности лирического спектакля, «вписать» в общую композицию камерной оперы фрагменты, ей несвойственные, представляющие собой характерные черты диаметрально противоположного жанра – «большой» оперы. В одном из писем к К. Альбрехту сам композитор пишет: «Для Онегина мне ... нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы)...» [3, с. 115].

Как видим, для П. Чайковского в сценическом решении как оперы в целом, так и балльных сцен в частности, прежде всего, была крайне важна их историческая достоверность и предельная реалистичность. Так, костюмы участников обоих балов и исполнение ими обязательных танцев должны были строго соответствовать времени действия оперного спектакля, а также давать чёткое представление о месте проведения балов и их участниках. Однако, как подчеркивает сам Петр Ильич, для его «лирических сцен» роскошь постановки является совершенно неуместной, отвлекающей внимание зрителя от раскрытия основной лирико-психологической линии, что становится особенно заметным при постановке сцен бала. При этом отказаться от их реализации в «Онегине» П. Чайковский не мог, поскольку в общей драматургии произведения (согласно литературному первоисточнику) они, как уже писалось выше, выполняют «узловую» кульминационную функцию. Как же композитор решает данную пробле-

му? Ответ на этот вопрос мы находим в авторских ремарках клавира оперы, в которых П. Чайковский весьма ясно и точно выразил многие моменты своего режиссёрского видения спектакля. Так, по поводу картины бала у Лариных он пишет, что авансцена должна представлять собой «освещенную залу... Посредине люстра, по бокам кенкеты с зажжёнными сальными свечами. Гости *в бальных нарядах весьма старомодного фасона*² и среди них военные в мундирах двадцатых годов танцуют *вальс*. Старики сидят группами, любуясь на танцы. Маменьки с ридикюлями занимают стулья, установленные вдоль стен. Онегин с Татьяной, Ленский с Ольгой принимают участие в танцах. Ларина беспрестанно проходит по сцене с озабоченным видом хозяйки» [6, с. 144]. Предположительно, по замыслу композитора, танцы происходят в следующей зале, в глубине сцены, но, при этом, они должны быть достаточно хорошо видны зрителям. При такой постановке диалоги действующих лиц не заглушаются шарканьем танцующих, а центральная сцена картины – ссора Ленского и Онегина, – выходит более естественно и рельефно.

Сценография картины великосветского бала, согласно авторским ремаркам в клавире оперы, должна представлять «одну из боковых зал богатого барского дома в Петербурге». «Гости проходят *полонезом* через сцену». «По окончании полонеза гости усаживаются. Другие образуют группы и разговаривают между собой». «Онегин стоит у стены направо, близко к авансцене» [6, с. 226–236]. После слов Онегина: «Я возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал!» [6, с. 239] гости начинают танцевать *экосез* (в первой редакции оперы экосез отсутствовал – он был написан композитором по просьбе директора императорских театров А. Всеволожского для постановки «Онегина» в Петербурге в 1885 г.). По окончании экосеза входит князь Гремин под руку с Татьяной... После ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна» вновь звучит экосез, во время которого Евгений убегает. Таким образом, экосез, традиционно завершающий балы, в данной картине выполняет функцию танцевального «обрамления» лирико-психологической сцены встречи Онегина и Татьяны. Сама же встреча разворачивается на фоне звучания одного из самых интимных

² Здесь и далее курсивы наши – И. Е.

танцев – вальса, раскрывающего подлинные чувства героев, которые «спрятаны» ими за внешне непрístupной холодной маской безразличия, и становящегося своеобразной музыкальной реминисценцией, «нити» которой восходят к IV картине.

Отсутствие роскоши в сценическом решении балльных сцен полностью компенсируется на музыкальном уровне – композитор мастерски выписывает танцевальные эпизоды, вплетая в них лирические сцены с участием главных героев, что придаёт картинам бала максимальную достоверность и правдоподобность. При этом сам бал становится всего лишь фоном для развития лирико-психологической линии, связанной с раскрытием чувств и эмоций Ленского, Онегина и Татьяны.

Непосредственное участие главных героев спектакля в исполнении балльных танцев IV картины выдвигает перед оперным режиссёром и балетмейстером проблему кропотливой работы с исполнителями партий Онегина, Татьяны, Ленского и Ольги по изучению балльного этикета и особенностей балльной хореографии. В VI картине данная проблема, в первую очередь, в её хореографическом аспекте, выражена менее значительно, поскольку, в соответствии с драматургическим замыслом, Евгений и княгиня Гренина на балу не танцуют.

Итак, мы подошли в «Онегине» к ещё одной важной задаче, логически вырастающей из проблемы балльной сценографии, а именно, к задаче максимально реалистичной игры участников бала. Безусловно, добиться таковой возможно только при условии тщательной работы с певцами-актёрами. В контексте балльных сцен предполагается, прежде всего, их умение вести себя в соответствии со светскими манерами того времени, а также умение исполнять обязательные балльные танцы – вальс, мазурку, полонез и экосез. По этому поводу П. Чайковский писал, что для постановки «Евгения Онегина» ему не столь важно, чтобы вокалист блестяще владел техникой пения, сколь необходимо, чтобы он был хорошим актером: «Для Онегина мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) певцы, которые вместе с тем будут просто, но хорошо играть...» [3, с. 115].

Вспомним, что в качестве исполнителей своей оперы композитор видел исключительно студентов Московской консерватории, которые ещё не были испорчены известностью и славой, у которых ещё не по-

явилось «этой омерзительной, пошлой рутины», пугающей П. Чайковского, по его словам, «больше всего» [3, с. 115]. Именно в исполнении молодёжи, как считал Петр Ильич, «Онегин» должен был обрести искренность, естественность и простоту выражения.

К сожалению, композитору, в силу объективных обстоятельств, не удалось принять непосредственного участия в сценическом воплощении своей оперы. На момент репетиционного процесса «Евгения Онегина» он жил за границей и руководил постановкой исключительно посредством писем к Н. Г. Рубинштейну и консерваторским друзьям, стараясь выразить свои желания и намерения. Однако это не повлияло на успех у зрителей первого представления оперы, в котором все требования композитора были выдержаны. По поводу премьеры «Онегина» П. Чайковский писал: «Постановка была весьма хорошая, и, по-моему, некоторые картины (в особенности картина деревенского бала) в этом отношении были безукоризненны. То же самое можно сказать о костюмах...» [7, 113].

Противоположный отклик опера получила у критики, которая выражала сомнение в её жизнеспособности. Несмотря на это, «Евгений Онегин» становился всё более известным, что привело к постановке спектакля на императорской сцене Большого театра в 1881 г. Сам П. Чайковский, находясь во власти предубеждения по поводу «несценичности» своих опер, не верил в успех: «... в Москве будет идти в Большом театре “Евгений Онегин”. Как я несчастлив по части исполнения моих опер! Насколько я уверен, что в “Деве” не будет достойной исполнительницы роли Иоанны, настолько же уверен, что в Москве не найдется ни Татьяны, ни Ленского» [7, с. 131]. Однако, принимая живое участие в репетиционном процессе, композитор постепенно убеждался, что постановка может быть весьма удачной. «“Евгений Онегин” пойдет в Москве при очень хорошей обстановке в Большом театре. Я радуюсь этому, ибо для меня очень важно разрешение вопроса: может, или не может эта опера сделаться репертуарной. Теперь решится, перейдет ли “Онегин” из частных домов на подмостки театра, или останется безраздельным достоянием частных обществ?» [7, с. 133]. Интуиция не подвела Петра Ильича – успех постановки «Онегина» на императорской сцене Большого театра в 1881 г. превзошёл ожидания не только самого композитора,

но и артистов во главе с театральной администрацией. В одном из писем к Н. Ф. фон Мекк П. Чайковский выразил своё полное удовлетворение увиденным: «Состоялось первое представление “Онегина”. Я выдержал сильный напор самых разнообразных эмоций ... Я имею полное основание быть вполне довольным знаками одобрения, которыми был приветствован. Исполнением и постановкой оперы я весьма доволен. Особенно же хороши были Онегин (Хохлов) и Верни (Татьяна). Бевиньяни (дирижер) вёл оперу очень ловко, и ему я более всех обязан её успехом» [7, с. 134].

В 1884 г. на постановку «Онегина» под управлением Э. Ф. Направника решился и петербургский Мариинский театр, условия которого диктовали особенный стиль сценического воплощения, изначально не приемлемый композитором и предполагавший богатство и эффектность внешней стороны спектакля в духе «большой» оперы. Дирекцией театра были заказаны роскошные декорации и костюмы, роли поручили известным певцам. Именно по настойчивой просьбе администрации Мариинки П. Чайковский сочинил для картины столичного бала новый номер – *эколез*. Успех этой постановки был однозначным – опера получила восторженные отзывы как публики, так и петербургской прессы. Великолепие постановки не смогло затмить истинных достоинств спектакля, главным из которых была музыка П. Чайковского. По поводу петербургской премьеры «Онегина» композитор писал: «“Евгений Онегин” прошел с успехом. Меня вызывали много и сделали овацию с поднесением венка. Исполнением и отношением ко мне дирекции и артистов я очень доволен. Лучше всех была Павловская (Татьяна) и Прянишников (Онегин). Среди моих опер наибольший успех имел “Евгений Онегин” в Петербурге; в течение 7 лет считалось, что эта опера, лишенная драматургического интереса, не может быть поставлена на большой сцене. В общем итоге Петербург доставил мне много счастливых минут и сладостное сознание настоящего успеха. Не знаю, что будет дальше, но судя по четырем блестящим первым представлениям, мой “Онегин” нравится петербургской публике и имеет настоящий успех, чего, признаться, я не ожидал» [7, с. 166].

Как видим, первоначальные опасения композитора по поводу «дурного влияния» на «лирические сцены» внешне роскошных мо-

ментов оказались напрасны. Доказательством тому явились постановки «Онегина» на сценах императорских театров. В контексте проблемы сценического решения именно балльных сцен заметим, что в упомянутых постановках они приобрели ещё большую реалистичность.

С течением времени, когда балльная практика, уйдя из общественно-культурной жизни России, превратилась в прекрасный отголосок прошлого, его культурно-исторический памятник, перед оперными режиссерами и исполнителями нового поколения возникла необходимость её реставрации в точнейших, мельчайших деталях, особенно актуальная в постановках XX–XXI ст.

Таким образом, рассмотрев проблему музыкально-сценического воплощения бала на примере IV и VI картин оперы П. Чайковского «Евгений Онегин», можно сделать следующие *выводы*.

В балльных сценах «Евгения Онегина» тесно переплетаются между собой внешне декоративная (декорации спектакля, костюмы героев), хореографическая и музыкальная линии. В двух рассмотренных автором статьи вариантах постановки спектакля (камерном и в духе «большой» оперы) наблюдается различное взаимодействие между обозначенными линиями. Так, первоначальная сценическая версия «лирических сцен» на первое место выдвигает прекрасную музыку П. Чайковского с её возвышенной изысканностью тона, блестящим изложением и полным соответствием не только лирико-психологическим переживаниям героев, но и требованиям, выдвигаемым к музыкальной составляющей балльных танцев. Две другие линии, требующие сценического воплощения, реализованы предельно скромно, без излишеств, но, при этом, достаточно реалистично.

При постановке «Онегина» в традициях «большой» оперы все три линии становятся равнозначными друг другу – эффектность и торжественность внешне-декоративного и хореографического решений полностью соответствуют великолепию музыкальной составляющей. Именно такое сценическое решение способно воссоздать всю красоту балльной практики XIX ст.

Обе версии ещё при жизни П. Чайковского доказали свою состоятельность и возможность сценического существования. Это понял и принял сам композитор, первоначально однозначно отрицавший возможность постановки своей камерной оперы на большой сцене.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского: избранное [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1972. — 376 с.
2. Ефремова И. В. Дирижерские интерпретации балльных сцен из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» [Текст] // Мистецтвознавчі записки / [гол. ред. В. Я. Редя]. — К. : Міленіум, 2011. — Вип. 21. — С. 67–75.
3. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре [Текст] / Г. Кристи. — М. : Искусство, 1952. — 284 с.
4. Покровский Б. Размышления об опере [Текст] / Б. Покровский ; [ред.-сост. М. Чурова, общая ред. И. Попова]. — М. : Сов. композитор, 1979. — 280 с.
5. Станиславский – реформатор оперного искусства [Текст] : материалы и документы / [сост. Г. Кристи, О. Соболевская, ред. Ю. Калашников]. — М. : Музыка, 1983. — 384 с.
6. Чайковский П. И. Евгений Онегин [Ноты] : Лирические сцены в 3 действиях, 7 картинах / П. И. Чайковский ; либретто П. Чайковского и К. Шилловского по одноименному роману в стихах А. С. Пушкина [Переложение для пения с фортепиано]. — М. : Музыка, 1970. — 294 с.
7. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе [Текст] / П. И. Чайковский ; [ред. И. В. Голубовский]. — Л. : Музыка, 1976. — 272 с.
8. Шольп А. Е. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского [Текст] : очерки. — Л. : Музыка, 1982. — 168 с.

УДК 78.071.1 : 786.2.083.6 (470)

Елена Белаш

ЖАНР СКЕРЦО В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Русская фортепианная музыка второй половины XIX ст. во всём её жанровом многообразии неоднократно привлекала внимание музыковедов прошлого столетия. Ей посвящены отдельные специальные исследования А. Д. Алексеева [1; 2], а также сфокусированная на фортепианном творчестве П. И. Чайковского монография А. А. Николаева [14]. Так, А. Д. Алексеев в своем капитальном 2-хтомном труде