62 -8п
Е-14

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ

МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

1 2/73

62, 8П

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

Лирические сцены в 3 действиях, 7 картинах.

Музыка П. И. Чайковского

К постановке оперы в Ленинградском Государственном академическом Малом оперном театре

2445.

Издание Ленинградского Государственного Малого оперного театра

1937

Содержание

Стр.

От театра 3

В. Богданов-Березовский

„Евгений Онегин" П. И. Чайковского 5

Б. Хайкин

Моя работа над „Онегиным" 20

Н. Смолич

О режиссерской задаче 23

Л. Пумпянский

„Евгений Онегин" А. С. Пушкина 27

К истории постановок оперы „Евгений Онегин" 47

Программа спектакля 55

Государств. Музей
БИБЛИОТЕКА
№34

ОТ ТЕАТРА

Новой постановкой оперы Чайковского „Евгений Онегин“ Ленинградский Малый оперный театр откликается на столетнюю годовщину со дня гибели великого русского поэта А. С. Пушкина.

Нет нужды объяснять, почему театр избрал именно эту оперу из ряда других, построенных на пушкинские сюжеты: „Евгений Онегин“ занимает среди них одно из самых первых мест и, подобно величайшим произведениям русской классической драматургии, не может сходить с репертуара советского музыкального театра. Но, помимо объективно присущих этой опере качеств, делающих „Евгения Онегина“ заслуженно одной из любимейших у советского зрителя, Малый оперный театр руководствовался в своем выборе еще некоторыми соображениями.

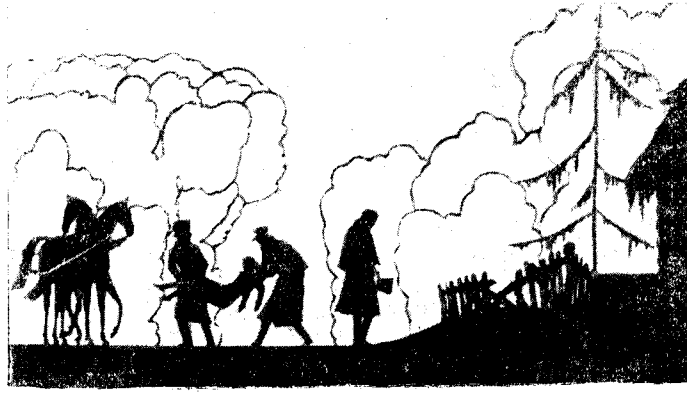
Образы основных героев оперы Чайковского, в известной степени отличные от героев пушкинского романа, приобрели как бы самостоятельное бытие, став в представлении широчайших зрительских кругов неотделимыми в равной степени и от Пушкина и от Чайковского. Это обстоятельство позволило театру подойти к осуществлению оперы с задачей по возможности наиболее глубокого анализа особенностей гениальной партитуры композитора.

Лиричность „Евгения Онегина“ должна найти в новой работе Малого оперного театра реалистическое толкование, выражающееся в равной степени и в трактовке драматических конфликтов и в интерпретации вокальных партий оперы. Уделяя повышенное внимание певческой стороне спектакля, театр стремится к тому, чтобы эта сторона актерского исполнения была органически сочетаема с углубленной работой над созданием реалистических образов, позволяющей вывести на сцену галлерею жизненно полнокровных персонажей, трактовка которых сочетает, по возможности, замыслы поэта и композитора.

В эту же сторону направлены и задачи дирижера и художника: „Евгений Онегин“ трактуется театром, по преимуществу, как камерная опера со всеми присущими ей чертами.

Для солистов театра эта работа имеет особенное значение. „Евгений Онегин“ позволяет обнаружить вокальный уровень певцов и их подготовленность к передаче средствами музыкального театра всей глубины драматургически завершенных образов. Поэтому и режиссура театра в подходе к „Евгению Онегину“, уделяла особое внимание проблеме сочетания актерских и певческих задач.

Тот повышенный интерес, который проявился в среде актеров театра к новой постановке гениальной оперы Чайковского, является для театра показателем повышенной ответственности всего художественного коллектива по отношению к спектаклю, который должен стать одним из звеньев в отражении юбилейной пушкинской даты советским музыкальным театром.



„ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

В. Богданов-Березовский

I

Если П. И. Чайковский является одним из наиболее популярных, любимых массами русских композиторов, то опера его „Евгений Онегин“ — едва ли не наиболее популярное и любимое из его произведений. Причин тому множество. Одна из них — великое обаяние пушкинского романа, взятого композитором в качестве темы оперы. Однако эта причина — не основная, во-первых, потому, что на темах лучших пушкинских произве-

дений создана почти вся наша оперная классика, далеко не „равномерно“ популярная в отдельных своих образцах, во-вторых, потому, что между „Онегиным“ Пушкина и „Онегиным“ Чайковского нет прямого соответствия. Чайковский не „переложил на музыку“ „Онегина“ Пушкина, как это сделал, скажем, Даргомыжский с „Каменным гостем“. Он создал совершенно новое, глубоко самостоятельное произведение, отталкиваясь от основных образов и положений пушкинского романа.

Главная причина необыкновенной в истории оперного искусства популярности этой оперы заключается, конечно, в свойствах самой музыки — в искренности, правдивости и простоте музыкальной речи, в конкретности и силе музыкальных характеристик, в верности „передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах“, которые, вместе с „правдивостью деталей“, по словам Энгельса (письмо к Маргарите Гаркнесс), составляют основу реализма в искусстве.

Чайковский-реалист остро чувствовал все трудности сценической интерпретации своих творческих замыслов в условиях современного ему оперного театра.

Заканчивая каждую свою оперу, Чайковский неизменно считал ее последней, зарекаясь продолжать свое дело. Так было и с „Орлеанской девой“ и с „Мазепой“, написанными уже позже „Онегина“. Но именно „Евгений Онегин“, как в процессе сочинения оперы, так и в периоде различных постановок оперы (в ученическом спектакле московской консерватории под управлением Н. Г. Рубинштейна, в Большом театре в Москве под управлением Бевиньяни, в Мариинском театре под управлением Э. Ф. Направника), внушал композитору особенно много мучительнейших опасений за его

судьбу, за правильное истолкование авторского замысла. Обильные свидетельства тому мы находим в письмах композитора к Н. Ф. фон Мекк, к С. И. Танееву, к К. К. Альбрехту, к П. И. Юргенсону на протяжении целого ряда лет. Жалобы на рутинность казенной сцены, на „стадо овец вместо хора", на бессмысленность постановки, на бездарность режиссеров, на „махальные машины" вместо капельмейстеров, на систему держать инвалидов, не давая хода молодежи, демонстрация своего пренебрежения к указанным традицией „сценическим эффектам" — все это постоянно сопровождает всякое рассуждение композитора о своих оперных произведениях и их судьбе, все это дает нам ясное представление о тех требованиях, которые ставил себе и театру Чайковский как музыкант-драматург, требованиях совершенно необычных, новаторских для своего времени.

И, действительно, театр Чайковского глубоко отличен от современных ему (даже музыкально передовых) оперных явлений. Театр Чайковского, прежде всего, подлинно драматургичен, в чем он совершенно противоположен хотя бы театру Римского-Корсакова, статичному, иллюстративно-повествовательному по самому своему существу.

Театр Чайковского — это театр реалистический, театр, возникающий от требований жизненной правды, передачи лично пережитого, лично прочувствованного. В письме к С. И. Танееву от 2 января 1878 г. композитор так формулирует свои взгляды:

„Я охотно примусь за всякую оперу, где, хотя и без сильных и неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые. Ощущения египетской принцессы, фараона, какого-то бешеного нубийца — я не знаю, не понимаю. Какой-то

инстинкт подсказывает мне, что эти люди должны были двигаться, говорить, чувствовать, а следовательно, и выражать свои чувства совсем как-то особенно, — не так, как мы. Поэтому моя музыка, пропитанная помимо моей воли шуманизмом, вагнеризмом, шопенизмом, глинкизмом, берлиозизмом и всякими другими новейшими „измами", будет вязаться с действующими лицами „Аиды", как изящные, галантные речи героев Расина, говорящих друг с другом на Вы, вяжутся с представлением о настоящем Орфее, настоящей Андромахе и т. д. Это будет ложь, и эта-то ложь мне противна... Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое".

Именно это и нашел Чайковский в пушкинском романе в стихах.

Но в романе Пушкина даны не одна, а многие темы. Пушкинский „Онегин" поражает масштабом, совмещением эпического с лирическим, бытового и пародийного с философским. Композитор значительно сузил круг описываемых явлений. Это продиктовали ему и чувство сцены с ее естественными ограничениями, и требования жанра, и, наконец, характер его собственного дарования. Чайковский, прежде всего, выбрал в пушкинском романе то, что наиболее соответствовало его личным, как художника, свойствам. Так возникли „лирические сцены", как скромно обозначил свое произведение композитор.

Расчленение действия на короткие эпизоды, охватывающие едва ли не десятую часть всего содержания пушкинского „Онегина", и преобладание лирического начала — все это сильно отличает оперу от ее литературного прообраза. В сущности, здесь перед нами даже вовсе не Евгений Онегин как некий собирательный тип европейски образо-

Б. Волков. — Эскиз декорации 1 акта

ванного, светского молодого человека двадцатых годов XIX столетия. Здесь перед нами не Онегин как фокус преломления общественных взглядов и настроений эпохи. Здесь перед нами как основной образ — Татьяна Ларина, русская девушка, выросшая в беззаботной атмосфере старой дворянской усадьбы, мечтательная натура, которую сословные предрассудки держат „взаперти от жизни" и которая с тем большей страстностью и силой бросается в жизненный конфликт.

Чайковский показывает свою героиню во всем ее бытовом окружении. Все „вторые персонажи" — Ларина, сестра Ольга, няня Филиппьевна — выписаны им со всей тщательностью, которая возрождает быт в его типических деталях. Здесь-то и выявилась яркая документальность оперы, не уступающая по своей силе документальности пушкинского романа, но глубоко разнящаяся от нее.

В то время как пушкинский „Онегин" явственно раскрывает первое двадцатилетие XIX века (симптомы надвигающегося „декабризма" ощущаются в нем в характеристике Ленского, в некоторых отступлениях), опера Чайковского во многом отражает идейные устремления семидесятых и восьмидесятых годов XIX столетия. Во многом она характерна для настроений и чувств декларирующегося русского дворянства, уже поддающегося напору противоречий социально-экономического порядка.

„Основное противоречие всего творчества Чайковского, — говорит Игорь Глебов, [1] — заключается в том, что оно, в оковах политического безвременья, не в состоянии развернуться в искусстве освобожденной общественной энергии. Искусство Чайков-

---

[1] См. статью о Чайковском в газете „Советское искусство", № 56 за 1933 г.

ского в тисках, которым он яростно сопротивляется, но преодолеть гнетущего воздействия их не может. Характерная для мелодии Чайковского элегичность, скорбность — отражение этой скованности и тоски по лучшему будущему,—именно будущему, а не прошлому, потому что Чайковский вполне четко в своих оперных произведениях показал, как гибли в окружающей казенной среде все, кто пытался ей сопротивляться, даже только своей юностью, мечтами, способностями и стремлениями к неясно осознаваемой лучшей жизни".

Эта характеристика становится особенно убедительной и проницательной в приложении к опере „Евгений Онегин". Гибелью Ленского, гибелью чувства Татьяны, являющегося именно таким протестом своей юностью, своими мечтами и „стремлением к неясно осознаваемой лучшей жизни", Чайковский упрекает и осуждает прошлое, а вместе с ним и ту часть настоящего, которая обусловлена этим прошлым и сохраняет живые связи с ним.

„Противоречия и многообразие творчества Чайковского, — говорит далее Игорь Глебов, — обусловлены противоречиями тогдашней русской политической действительности и сложной расстановкой классовых борющихся сил, постоянными столкновениями на всех фронтах русской жизни „остатков" феодальной формации с интенсивно развивающимся капитализмом".

И далее: „чуткий организм Чайковского—художника оказался общественно проницательнее косного политического сознания Чайковского — деклассированного дворянина. По настроению своего мелоса Чайковский — между интеллигентским мелкобуржуазным „надрывом" и поэтической „влюбленностью" в эстетику отмирающего поместно-усадебного дворянского мира. Это — ноктюрная, „вечереющая" сторона его музыки".

Именно эти последние черты творчества Чайковского и были прежде всего замечены и приняты теми слоями современников композитора, которые оглядывались с сожалением на „патриархальное прошлое“, поэтизировали распадающийся усадебный быт, выросший на крепостничестве, опуская при этом жуткие противоречия и жестокую бытовую правду старой крестьянской жизни. Это было как бы своего рода пассивной, созерцательной формой реакции этих общественных кругов на бурные, подъемно-революционные демократические устремления, на боевой пропагандистский реализм и гражданские мотивы передового искусства шестидесятых годов, — попытками на новой почве возродить традиции усадебно-помещичьего быта.

Не сумев увидеть и понять внутреннюю идейную концепцию оперы Чайковского, современники восприняли произведение как элегию, как „лебединую песнь“ прошлому, как своего рода памятник ушедшему быту, воспевающий красоту и справедливость исчезнувших из жизни феодальных порядков. И полюбили произведение за те черты, которыми сами его наделили.

На самом деле гениальная опера Чайковского перарастает такое толкование.

II

В ярких музыкально-драматических образах оперы тонко переданы те общественные состояния, которые не только волновали, но и социально определяли судьбу распадающегося дворянско-помещичьего и аристократического класса. В этом смысле можно сказать, что Чайковский даже „передвигает действие“ с двадцатых годов на десятилетия вперед, подобно тому как он делает это,

в сущности, и в „Пиковой даме“, из екатерининского времени стилистически перенесенной в александровскую эпоху. Его Татьяна (центральный образ), так же, как и Лиза из „Пиковой дамы“ (опять-таки его же, Чайковского, а не Пушкина), является в известном смысле образом, родственным девушкам — героиням Тургенева и Гончарова, переросшим среду, из которой они вышли, и стремившимся вырваться из нее, — Вере из „Обрыва“, Наташе из „Рудина“.

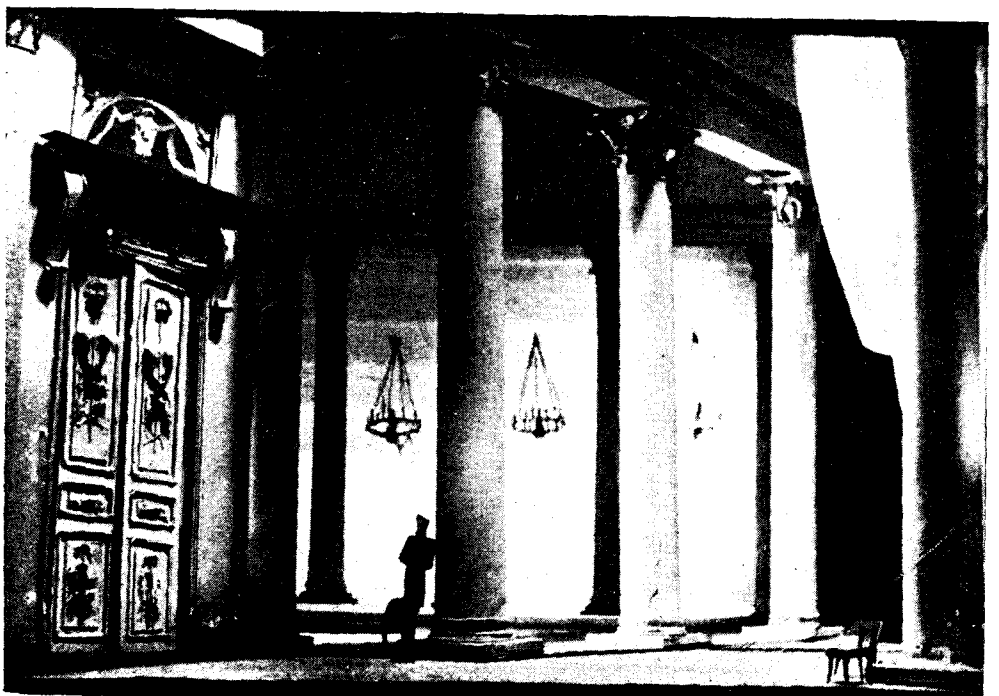
Что страсть к Онегину для Татьяны — надежда на выход из не удовлетворяющих ее условий окружающей действительности — это отчетливо выражено и Пушкиным в словах письма Татьяны:

...Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,
Перед тобою слезы лью,
Твоей защиты умоляю...
Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна.

(Глава третья. XXXI).

Любовный порыв Татьяны, ее признание Онегину — это единственная возможная для нее форма протеста против „жизненных законов“, преподаваемых ей в усадьбе матери, законов, несоответствие которых требованиям своей живой натуры она переживает болезненно остро. Протест этот выражен в музыке—в ведущей теме Татьяны, в драматической сцене-монологе письма — с потрясающей силой. И в том, что этот протест не находит исхода (Онегин оказывается не тем, кто мог бы оценить запросы Татьяны и ответить на них), в этом и заключается основной трагический конфликт оперы.

Другой конфликт, другой протест, заканчивающийся еще трагичнее — смертью, дан в образе



Макет декорации 6-ой картины в постановке Малого оперного театра (1937)

Ленского. Ленскому Чайковским отведено второе после Татьяны место в опере. Он выявлен с несравненно большей тщательностью и с большей творческой горячностью, чем Онегин, и в этом подтверждение того, что музыкально-драматургическая линия произведения не в любовно лирической коллизии, а в коллизии социальной. Два главных, с точки зрения музыкальной характеристики, лица — Татьяна и Ленский — не сталкиваются. Конфликт происходит не между ними, а между каждым из них и окружающей средой.

Здесь надо оговориться. Понятно, „Евгений Онегин" не задуман композитором как социальная драма. Как мы видим из ряда его писем, относящихся ко времени написания этой оперы, произведение писалось и воспринималось автором как глубоко субъективная, психологическая драма, тем более личная, что сам композитор моментами как бы целиком переносился в сознание своих героев. Но такова была, если можно так выразиться, „социальная интуиция" композитора, а в сущности, наблюдательность и восприимчивость художника к социальной природе явлений, что он уловил и передал в этой личной психологической драме яркие, типические стороны общественных состояний.

Ленский Чайковского, так же, как и его Татьяна, типичен не только для двадцатых годов. Оба они гораздо долговечнее; в особенности Ленский.

... С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт,
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.

(Глава вторая. VI).

Именно эти строки из характеристики Ленского, данной Пушкиным, в наибольшей степени применимы к Ленскому Чайковского. Но ведь эти строки в равной степени могут характеризовать целые поколения молодых российских дворян после декабрьского восстания 1825 года (уже далеко не недорослей, а воспитанников Геттингена и других лучших высших учебных заведений Европы), не удовлетворяющихся окружающей отечественной обстановкой, привозивших с Запада „вольнолюбивые мечты", но так и оставшихся, однако, всего только мечтателями. Неопытная, не организованная и социально не созревшая „дворянская революция" декабристов была разгромлена и истреблена в корне. Царила реакция самодержавия. Наиболее деятельные и непримиримые из этой молодежи эмигрировали, чтобы принять участие в революционных боях на Западе. Таким был Бакунин, также выходец из „дворянского гнезда", проводивший молодость в родовом имении и точно также из „Германии туманной" привезший „учености плоды".

Что же осталось на долю натур гуманных, но созерцательных, горячих, но не действенных? Их неудовлетворенность жизнью могла найти выход только в мечтательстве. Их протест мог облекаться только в воспевание далеких, неопределенных идеалов, мог выражаться только в полуосознанном оплакивании своего обреченного бытия:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы;
Он пел те дальние страны,
Где долго в лоно тишины
Лились его живые слезы;
Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осмнадцать лет.

(Глава вторая. X).

Замечательным музыкальным воплощением образа такого гуманного мечтателя, такого романтика-идеалиста является Ленский Чайковского. Образ этот всесторонне и широко раскрыт в трех моментах оперы. Во-первых, в сцене в саду в первом действии, где из двух дуэтов выделяется своей напряженной страстью партия Ленского; затем — в сцене бала (ариозо, обращенное к хозяйке дома и к „идеальному прошлому своего детства и своей юности“: „В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы текли“). И, наконец, в сцене поединка, где с потрясающей выразительностью раскрывается музыкальными средствами — интонацией, мелосом, ритмом, гармонией — „обреченность судьбе“ этого социального типа („Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни?“).

Наконец, сам Онегин. Существует точка зрения, что эта партия менее значительна в опере, что она дана композитором как бы „вторым планом“. В известной степени это не лишено основания. Но это характерно для всей концепции Чайковского в этом произведении. Типичный для двадцатых годов, годов российского байронизма, Онегин к середине XIX столетия утрачивает обаяние „героя своего времени“. Время выдвигает уже других героев. Гораздо жизненнее оказываются типы Татьяны и Ленского. И, чувствуя это, Чайковский драматургически выдвигает их.

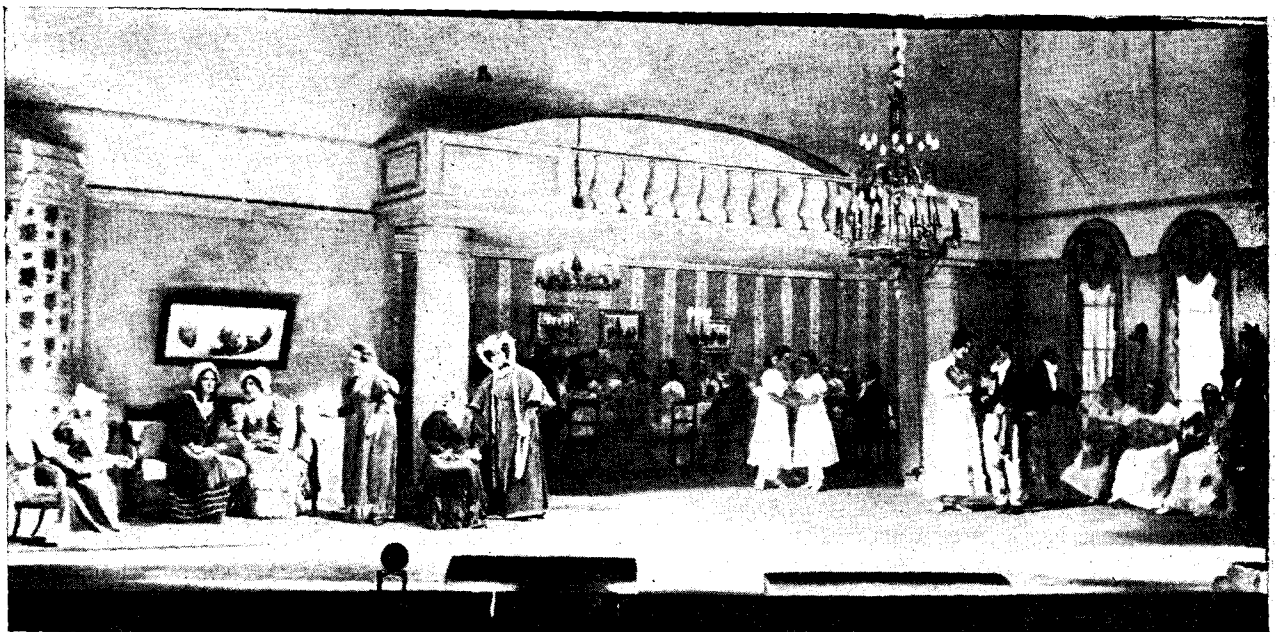
Тем не менее Онегин чрезвычайно выпукло и ярко выявлен в музыкальной характеристике. Резкая контрастность внешней лощености с внутренней выхолощенностью, поверхностной образованности и даже „прогрессивности“ с „душевной пустотой“, с мертвящей скукой существования без определенных целей и устремлений — чутко и тонко выражены композитором в музыке монологов Онегина.

III

Среди произведений оперного жанра „Евгений Онегин“ стоит особняком. Традиции эпичности, героичности, историзма, сказочности, на которых выросло оперное творчество Глинки, Серова, Рубинштейна, отчасти Даргомыжского и большинства западноевропейских современников Чайковского, вплоть до Рихарда Вагнера, — не нашли отражения в „лирических сценах“, написанных с непосредственностью и правдивостью личного дневника.

Конечно, „Онегин“ — это тоже история, потому что это жизнь, показанная в разрезе определенной эпохи. Но это „история повседневности“, а не официальная история великих событий и их вершителей. Что „история повседневности“ гораздо показательнее для процессов действительности, чем отдельные значительные исторические события, — это декларировали еще романские веристы и прежде всего Бизе в своей „Кармен“, всегда восхищавшей Чайковского, но абсолютно недооцененной современниками и Бизе и Чайковского. Со времени же создания „Онегина“ эта „история повседневности“ получает права гражданства и в русской оперной литературе. По этому пути идут и современники композитора (Направник, Аренский) и представители последующего поколения.

Беспретенциозность, отсутствие каких-либо внешних эффектов сказывается уже в скромном парно-оркестровом составе партитуры. Местами звучность достигает камерной приглушенности. Инструментовка, мастерская в своей выразительности, нигде не претендует на первенствующее значение. Она „рассказывает“ о происходящем, а не „показывает“ себя. Точно также вокальные партии, исключительно благодарные для певцов, нигде не обнаруживают тяготения к самодовлеющей виртуозности.



4-я картина — бал у Лариных

Таким образом в соотношении отдельных частей партитуры достигнуто идеальное равновесие, и на первый план выступает сама музыка — значительность ее тем и характеристик.

Музыка не только служит для выражения идей, чувств, настроений основных действующих лиц. Композитор проявляет исключительное „чувство пейзажа“ и „интерьера“. Он рисует быт не только в персонажах, но в обстановке, в природе. Если с музыкальным языком „Онегина“ невольно ассоциируется великолепная тургеневская проза, литературный язык автора „Дворянского гнезда“, „Рудина“, „Первой любви“, то столь же закономерна другая ассоциация — с пейзажистом Левитаном. Точно так же, как какая-нибудь безвестная сельская дорога или опушка леса на осеннем закате, переданная левитановской кистью, вызывает в нас отчетливое ощущение русской природы и русского быта определенной эпохи, точно так же заключение сцены письма, с картиной солнечного восхода и наигрышем пастушеской свирели, передает всю прелесть и своеобразие русского деревенского пейзажа. Таких мест в опере много. Они — в музыкальных ансамблях первой картины, устанавливающих время и место действия: в девическом дуэте Татьяны и Ольги под „стильный“ аккомпанемент арфы („Слыхали ль вы за рощей глас ночной“), в квартете, следующем за этим дуэтом, в крестьянских хорах („Болят мои скоры ноженьки“ и „Уж как по мосту мосточку“). Они — в рассказе няни о ее сватовстве и замужестве во второй картине; в песне дворовых девушек, собирающих ягоды в господском саду в третьей картине; в зимнем пейзаже, предваряющем арию Ленского в сцене дуэли.

Не менее ярко композитор рисует быт в „интерьере“ — в обстановке, в мелких характеристиках

СССР
2443

эпизодических персонажей, в групповых сценах. Старомодный вальс, открывающий веселый праздник татьяниных именин, становится развернутой музыкальной сценой. Начинаясь широким вступлением, он в основном отведен характеристике веселящегося провинциального общества. Помещики, рассуждающие об охоте, причитающие маменьки, молодые девицы, кокетничающие с ротным, обыватели, пересуживающие столичных гостей, в особенности Онегина, — все эти персонажи даны в репликах хора параллельно развертыванию танцовальной линии основных музыкальных тем вальса, идущих в оркестре. Много вкуса и старания вносит композитор в выписывание маленьких подробностей быта, и фигура гувернера — француза Трике, поющего поздравительные куплеты именинице (в стиле и характере старинного танца — менуэта), на минуту становится в центре внимания.

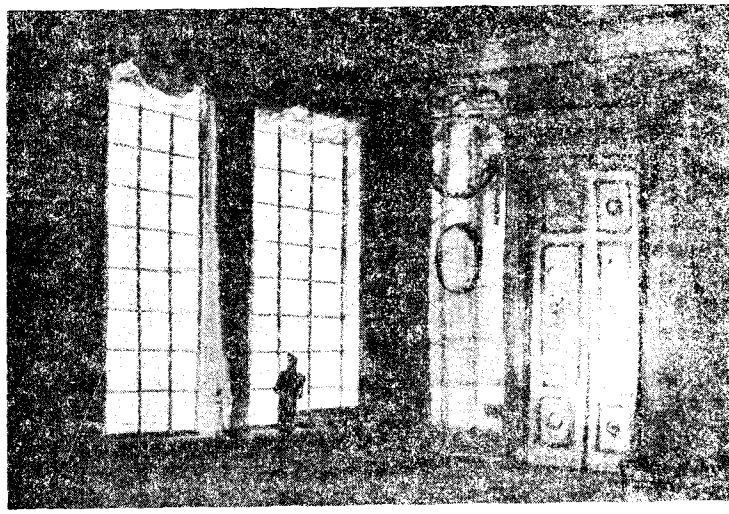
Столь же стильны другие танцы оперы — мазурка и котильон на ларинском балу и оба экоссеза на балу у Греминых.

На этом „бытописательном" фоне симфонически широко развертывается тема любви Татьяны, достигающая наивысшего пафоса в сцене письма. В музыкальном отношении эта сцена — одно из сильнейших мест в опере. Сила передачи эмоций и мелодичность равномерно наполняют собой и вокальные и оркестровые партии. Внутри картины достигнуто симфоническое напряжение и единство, идеальное равновесие музыкальной формы. Взволнованные акценты вступления вводят сразу в атмосферу повышенного личного переживания Татьяны. Противопоставляясь этой теме чрезвычайно просто и убедительно, отображая весь невозмутимый покой и тишину окружающего Татьяну быта, звучит безрадостный рассказ няни. Но Татьяна не слышит ее рассказа. Она как бы при-

слушивается к своим чувствам. Оттуда, из глубины ее переживаний, звучит напряженная тема („Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую, мне страшно"). И, когда Татьяна остается одна, ничем не сдерживаемые чувства прорываются в музыке.

Сцена письма состоит из нескольких эпизодов. Порывистое вступление („Пускай погибну я, но прежде..."') приводит к элегически сдержанному изложению („Я к вам пишу — чего же боле? Что я могу еще сказать?"); чувства временно подавлены, чтобы сосредоточиться на обращении. Затем следует нервный музыкальный текст всего письма, переходящий от порывов к скованности, от возбужденно быстрых темпов к созерцательной музыке медленного движения, от радостного экстаза („Ты в сновиденьях мне являлся") к горьким утверждениям („Никто меня не понимает, и молча гибнуть я должна") и заключающийся просительным обращением („надеждой сердце оживи, иль сон тяжелый перерви, увы, заслуженным укором").

Сцена письма, сцена ссоры на балу у Лариных, сцена поединка — великолепные образцы оперного симфонизма. Вне симфонизма в музыке невозможна подлинная драматизация. Речитатив, ария и ансамбль — это только разрозненные „компоненты жанра". Спаять их, придать им цельность можно только на основе симфонического развития музыки. Именно этим и силен Чайковский в своих операх. Именно этим он и достигает в них больших смысловых, психологических и социальных обобщений.



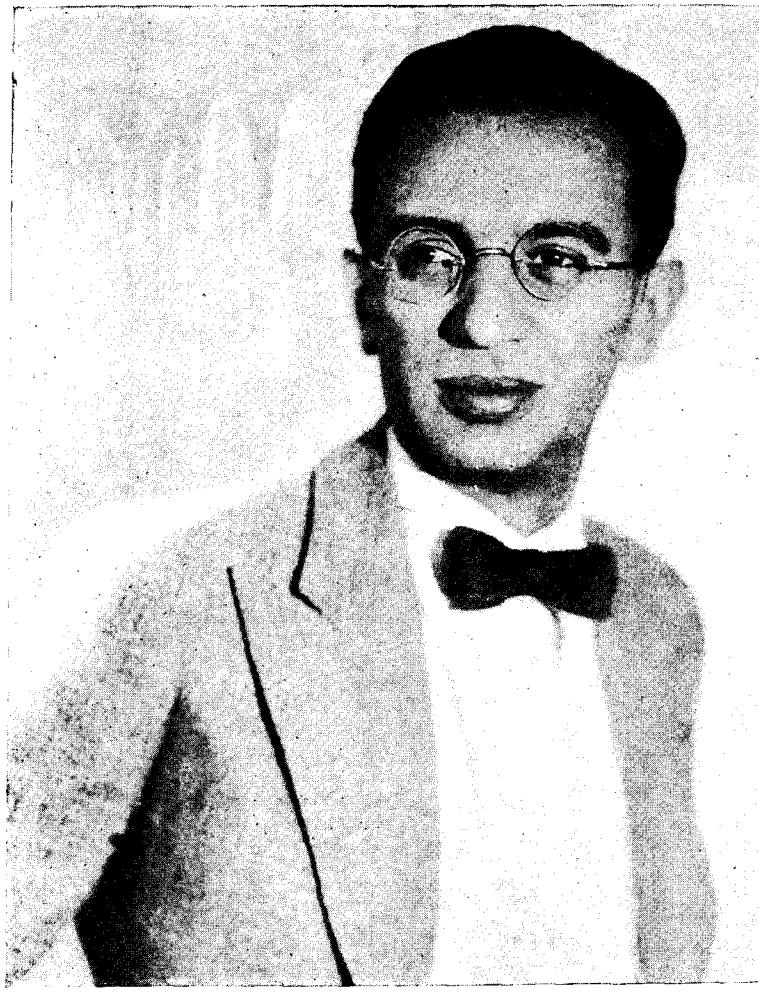
Макет 7-й картины

МОЯ РАБОТА НАД „ОНЕГИНЫМ"

Б. Хайкин

ПОСТАНОВКА „Евгения Онегина" является следующей после „Пиковой дамы" работой Малого оперного театра над оперным наследием Чайковского.

Казалось бы, „Онегин" должен развивать те творческие позиции, которые были заняты театром при осуществлении „Пиковой дамы". Однако, как это ни странно на первый взгляд, в основу новой постановки оперы Чайковского положены совершенно противоположные предпосылки.



Художественный руководитель театра проф. Б. Э. Хайкин
Дирижер спектакля

Если, обращаясь к постановке „Пиковой дамы", Малый оперный театр ставил своей основной задачей максимальное приближение оперы к замыслу пушкинской повести, то сейчас, при обращении к „Евгению Онегину", подобная задача не ставится ни на одну минуту. Напротив, опера Чайковского во всех ее деталях остается неприкосновенной, но театр стремится к тому, чтобы сквозь партитуру Чайковского пронести образы, созданные великим поэтом в том виде, какими они предстали перед композитором.

Чайковский в своем творчестве неотделим от Пушкина. Творения Пушкина неоднократно вдохновляли композитора, и смело можно сказать, что, не будь Пушкина, гений Чайковского навряд ли мог бы найти достаточно яркие литературные истоки для своего творчества. В равной степени можно говорить и о том, что музыка Чайковского в чрезвычайно сильной степени близка к Пушкину и что она представляет богатейший источник для выявления бессмертных пушкинских образов, столь ярко и лаконично переведенных композитором на язык музыки.

Но в то же время Чайковский брал от Пушкина то, что было ему, композитору, наиболее близко, и эту сторону пушкинского творчества максимально развивал. Вот почему и от пушкинского „Онегина" Чайковский взял те именно темы, которые наиболее соответствовали направлению творчества самого композитора. Но нельзя забывать, что образы оперы Чайковского—его Онегин, его Татьяна, его Ленский—получили как бы право на самостоятельное существование, дополнив в представлении широких масс русского народа пушкинские образы. В известной степени они как бы слились воедино.

Прошли десятилетия с момента написания оперы, но образы, выведенные в ней, попрежнему вол-

нуют. И в первую очередь — своей правдивостью, искренностью чувств и задушевностью.

Именно интимность, простота и задушевность и выдвинуты нами в постановке „Евгения Онегина“ на первый план. Элементы формальные, элементы „парадности“, пышности зрелища оставляются нами в тени.

Этот подход позволил мне стремиться к тому, чтобы сохранить прозрачную ткань музыки Чайковского, придать симфонической партитуре камерные краски в соответствии с замыслами композитора.

В многообразном, разнохарактерном творчестве Чайковского „Евгений Онегин“ занимает несколько особое место. Драматически насыщенная „Пиковая дама“ близка к его симфониям, лирически-мечтательный „Евгений Онегин“ написан на языке его камерных произведений и даже более того: несмотря на симфонические средства изложения, носит больше черт интимности, чем некоторые камерные пьесы Чайковского (например, f dur'ный квартет, пронизанный симфоническими звучаниями).

Я убежден, что именно в масштабах камерного звучания „Онегин“ будет наиболее впечатляющим. В этом убеждении я и работал над оперой. Как всегда в подобных случаях, приходится добавить, что я не могу судить, в какой мере я осуществил поставленные перед собой задачи, поскольку лишен возможности объективно оценить итоги своей работы. Предоставляю решить это зрителю.

О РЕЖИССЕРСКОЙ ЗАДАЧЕ

Н. Смолич

ЗАДАЧА нового сценического воплощения „Евгения Онегина“ в дни всенародного пушкинского юбилея сложна, как никогда. Ее приходится осуществлять в обстановке исключительно глубокого, я бы сказал, страстного изучения каждого слова великого русского поэта, пристального вглядывания в каждый созданный им образ. И появление новой постановки любой оперы, в основе которой лежит творчество Пушкина, не может быть

расцениваемо сейчас вне связи с только что отмеченной всей страной исторической датой.

Нужно ли было заново продумать существо оперы Чайковского, подходя к новой постановке „Евгения Онегина“? Конечно, да. Это нужно было сделать потому, что роман Пушкина и опера Чайковского в основном — два самостоятельных произведения, и не только потому, что при их создании взяты различные выразительные средства — слово и музыка,— но и потому, что „Онегин“ Чайковского в огромной степени отражает именно творческие тенденции самого композитора, взявшего от Пушкина, по преимуществу, одну лишь лирическую линию романа.

Я не буду развивать это общеизвестное положение. Напомню только ведущую сюжетную тональность, определяющую характер оперы и в известной степени уводящую ее от широкого в идейном и социальном отношениях полотна пушкинского романа.

Какова же при этих условиях задача режиссера? Она заключается в том, чтобы всеми возможными средствами постараться донести до зрителя оперу Чайковского не в одеждах, присвоенных ей последующей сценической традицией, а в чистом виде, отталкиваясь только от партитуры композитора и сближая эту трактовку с основными тенденциями пушкинского романа в тех пределах, где это сближение органически возможно. Через заново перечтенного „Онегина“ Пушкина я хотел прийти к постановке „Онегина“ Чайковского.

Как он должен быть сыгран? Только на простоте, искренности, взволнованности и на правдиво вскрытом содержании. Сыграть так — это значит стать на единственно верный, но и бесконечно трудный путь в искусстве. Этот путь и в драматическом театре далеко не всегда был столбовым, оперная же сцена почти не знала его.

Постановщик спектакля
Н. В. Смолич

Но простота, искренность, взволнованность и правдивость — самые основные черты творчества и Пушкина и Чайковского. И по-иному „Евгения Онегина“ играть нельзя.

Поэтому я как режиссер должен был решить, в первую очередь, ряд примитивных на первый взгляд, но на оперной сцене чрезвычайно трудных задач. Я должен был добиться снятия—как традиционных „наигрышей“—мелодраматизма в трактовке образа Татьяны, примитивной жеманности у Ольги, подчеркнутого позерского бездушия у Онегина, парфюмерной слащавости у Ленского, резонерства у Гремина и шутовства у Трике.

Казалось бы, все дело только в несложных режиссерских ремарках. Но тот, кто знает сложные специфические условия практики оперной сцены, должен понять, что решение этой задачи полностью уже могло бы означать радикальные сдвиги в подходе к любой классической опере, а тем более к „Онегину“.

Оперному театру все время приходится иметь дело с отсутствием сценической школы у певцов, частым несовпадением голосовых данных исполнителей с характером изображаемого персонажа. В силу этого режиссеру, работающему в оперном театре, все время приходится учитывать необходимость введения поправочных коэффициентов, которые, однако, не могут быть принимаемы в расчет на пути к осуществлению спектакля в целом.

Поэтому на лету, уже в процессе постановочной работы приходится совмещать режиссуру с педагогикой. Каждая фраза, каждое отдельное слово с неизбежностью влекут за собой кропотливую, продуманную, упорную работу. Это позволяет мне добиваться большей органичности в едином звучании слова, движения и раскрываемого ими актерского состояния. Малый оперный театр по

сути своей — театр экспериментальный, поэтому подобные приемы режиссерской работы лежат на его узловом пути и являются для него органичными.

Мне не хотелось прятаться при осуществлении „Евгения Онегина“ ни за роскошью декораций, ни за остротой мизансцен.

Живые лица, естественные условия их окружения и правдивое выражение их чувств — вот, что лежит в основе спектакля. Если этот замысел, хотя бы частично, дойдет до восприятия зрителя, я смогу считать, что театр нашел верный подход для вскрытия одного из величайших созданий русского музыкального гения.

Художник — *Б. И. Волков*

Рис. П. Соколова

„ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“ А. С. ПУШКИНА

Л. Пумпянский

„СТАРАЯ РОССИЯ“

БОРАТЫНСКИЙ в 1828 г. в письме Пушкину, говоря о „Евгении Онегине“, писал: „старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях, проходит перед их глазами“ (т. е. перед глазами читателей „Онегина“). Что Боратынский имел в виду? Неужели „старую“ и „новую“ Россию в хронологическом смысле? „Старая“,—например, „екатерининская Россия“, а новая—скажем, декабристская? Вряд ли это так, потому что все действие пушкин-

ского романа охватывает всего пять-шесть лет (1819—1825). „Старая“ у Боратынского—это дворянская масса, а „новая“ — три представителя передовой интеллигенции декабристской эпохи, олицетворенные в лице основных героев романа.

Пушкин задумал проблемный роман, посвященный современной ему культуре, но носителей этой культуры—Онегина, Ленского и Татьяну — он представляет себе не в безвоздушном пространстве, а в непрерывном бытовом сцеплении с толщей всего русского дворянства.

У Татьяны есть мать и сестра, фигуры бытовые, люди заурядные, чуждые сложной литературной культуры, которою живет Татьяна.

Высокообразованный кантианец Ленский связан с Ольгой, вульгарной провинциальной дворянской барышней, будущей офицерской дамой.

В этом и заключается правильно понятая Боратынским глубина пушкинского замысла: декабристская интеллигенция бездной отделена от дворянской массы, но находится с ней в бытовом переплетении (родство, свойство, соседство, знакомство и т. д.). Это ставит ее в трагическое положение.

Столкновение Онегина с Ленским, связанное со всей глубокой противоположностью их философского мировоззрения, приводящее к гибели Ленского и к изменению всей судьбы Онегина и Татьяны, происходит на глазах своего рода хора греческой трагедии, состоящего из Пустяковых, Гвоздевых и Скотининых. Это придает именинам Татьяны трагический характер.

Недаром Пушкин сложной игрой историко-литературных намеков выбирает для гостей фамилии из „Недоросля“ (Пустяков, т. е. Простаков, и Скотинины — от Тараса Скотинина; сама Простакова—тоже урожденная Скотинина) и из „Опасного соседа“ В. Л. Пушкина (Буянов).

Страница рукописи „Евгения Онегина“ с автопортретом Пушкина

Мысль Пушкина совершенно ясна: гости Лариных — это герои „Недоросля“.

В сцене именин эта противоположность между интеллигенцией (т. е., в сущности, декабризмом) и дворянством доведена до сатирической отчетливости. Но в более широком смысле она проходит, как основная мысль, по всему роману. Жертвой этой противоположности является сама Татьяна во все периоды ее жизни. Она любит и мать и сестру, но еще в деревне она среди них одна:

Вообрази, я здесь одна,
Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна.

Позже, в Петербурге, обладая княжеским титулом в придворно-великосветском обществе, Татьяна будет так же одинока. Все помнят, с какой ненавистью это общество изображено в 8-й главе. Быть одинокой — судьба Татьяны, придающая трагический смысл всей ее жизни, но такова историческая судьба и декабристской интеллигенции и, если угодно, самого Пушкина, всегда одинокого среди тысяч бытовых знакомств.

Старая Россия, т. е. бытовая дворянская Россия, изображена в романе неизменным методом, соединяющим резкую короткость стиха с иронией, а иногда и с сатирической ненавистью:

С своей супругою дородной
Приехал толстый Пустяков.

Жена — „дородная“, муж — „толстый“; по одному карикатурному эпитету на каждого; эпитет-штрих — и больше ни одного слова. Покойный дядя Онегина тоже дан одним штрихом:

Где деревенский старожил
Лет сорок с ключницей бранился,
В окно смотрел, да мух давил.

Для характеристики вульгарной бессодержательности всей его долгой жизни довольно этих трех стихов. Тонкая, умная ирония освещает давнюю московскую молодость Лариной: она не читала романов Ричардсона, а только знала о них от московской кузины. Во времена ее молодости все три романа Ричардсона вышли в нескольких русских переводах, имевших громадный успех. Пушкин это отлично знает, именно это имеет в виду и, следовательно, представляет себе молодую Ларину совершенно отрезанной от литературной культуры, даже ходячей.

Ольгу—ординарную дворянскую барышню—Пушкин тщательно отделяет от интеллигентки Татьяны. Недаром Пушкин Ольгу выдает замуж за уланского офицера, чтобы затем вовсе забыть о ее существовании. Ирония здесь заключена в самом умолчании; сейчас Ольга мила прелестью своих семнадцати лет, но будущее ее ясно: Ольга в провинциальном гарнизоне мужа станет матерью-командиршей, заправской офицерской дамой. Иные пушкинские умолчания равны по содержательности законченному роману.

„НОВАЯ РОССИЯ"

В неразрывном сплетении с дворянской массой, губернской, московской (7-я глава) и петербургской (1-я и 8-я главы), — сплетении бытовом, а потому трагическом,— изображена принципиально чуждая ей идейная жизнь революционной дворянской интеллигенции декабристской эпохи.

Три слоя сложили культуру Онегина. Первый слой — учебный и классический: басни Лафонтена, Корнель, Расин, стансы Сида, рассказ Терамена, сатиры Буало и, беря шире, весь учебный свод французской классической системы. Этот слой не

Евгений Онегин — иллюстр. Д. Кардовского

в счет: это учеба, это усвоение ходячей литературной эстетики эпохи, для десятых годов прошлого столетия уже архаической и потому школьно-законсервированной.

Реальное мировоззрение Онегина начинается со второго слоя, упрощенно говоря, вольтеровского. Это Вольтер, проглоченный весь. Но не он один. Словарь Бейля, Дидро, все двадцать томов „Энциклопедии" и все главные произведения французского материализма XVIII века должны быть причислены сюда. Это была великая школа мысли, школа философского реализма и большой философской серьезности.

Пушкин связан цензурой, и многое поэтому надо угадывать из цензурных зашифровок:

Меж ними все рождало споры
. . . . . .
И предрассудки вековые
И гроба тайны роковые.
. . . . . .

Но „предрассудки вековые" — это попросту зашифровка слова „религия": Онегин — атеист, и религия для него иллюзия взрослых детей. А так как Ленский, как мы дальше увидим, последователь Руссо, т. е. теист, то деревенские споры обоих друзей повторяют в уменьшенном виде тему одного из главных конфликтов внутри французского просветительства XVIII века. В иных случаях невозможна была и зашифровка; многое приходится извлекать из черновых тетрадей Пушкина, например, из вариантов к первой главе: Онегин знал,

... что отечество, права,
Все это громкие слова...

т. е. все виды национально-патриотических и официально-монархических иллюзий были именно иллюзиями перед его ясным, трезвым, реалистическим

анализом, перед типичной для Онегина боязнью поверить в нечто несостоятельное перед лицом разума.

Это сильная сторона онегинской мысли, общая и ему, и Пушкину, и Вяземскому, и Александру Раевскому, и большинству деятелей декабристского поколения. Но с ней неразрывно связаны буржуазная односторонность и антиисторизм французского просветительства. Не только Вольтер, но и Шамфор воспитали Онегина. Он заражен ироническим недоверием к благородным свойствам человеческой природы. Шамфор когда-то сказал: „любовь — это обман двух капризов и соприкосновение двух эпидерм". Таков и Онегин в своем отношении к любви и дружбе:

Дань дружбы или час натуры.
Взглянув друг на друга потом,
Как цицероновы авгуры,
Мы рассмеялися тишком.

Итак, дружба — тоже иллюзия. Просветительская односторонность вскоре развернется в историческую вину Онегина, разоблачение которой превратит роман в первое русское проблемное произведение, т. е. в колыбель всей будущей русской литературы.

Третий слой онегинской культуры — недавнего происхождения. Если Жуковский и Вяземский узнали Байрона в 1818 году, Батюшков и Пушкин в 1819 году, то и для Онегина знакомство с Байроном надо датировать последним годом пребывания в Петербурге, а в деревню он уехал летом 1820 года.

Но впечатление от этого знакомства было громадное, и не столько чисто-литературное, сколько моральное: индивидуализм, обособленность одиночки, гордая независимость морально-автономной личности, не делящей с людьми ни своих мук, ни своих мыслей. Это легко могло сочетаться со старым

Иллюстрация И. Е. Репина к „Евгению Онегину“

„вольтерианским“ презреньем к человеческому роду, с его грубыми страстями и детскими иллюзиями.

В деревню Онегин привозит стихи Байрона, его портрет и статуэтку Наполеона. Все это Татьяна находит в его пустом кабинете. Наполеон, очевидно, понят как байроновская личность, как сверхчеловек индивидуализма.

В полную противоположность Онегину с его франко-английским, вольтеро-байроновским мировоззрением, культура Ленского — не французская и не английская, а германская, не вольтеровская, а кантианская и, как недавно доказал Ю. Н. Тынянов, навеянная Руссо. Здесь перо Пушкина не столь твердо. Канта и Фихте Пушкин не знал. В немецкой литературе сведения его были из вторых рук. Он мог бы сказать о себе то же, что сказал об Онегине в черновых вариантах к 1-й главе:

Он знал немецкую словесность
По книге госпожи де-Сталь.

Но Пушкину помог Кюхельбекер, воспитанный на Шиллере и Руссо. Руссо в романе не назван, но Тынянов доказал, что

Племен минувших договоры... —

намек на трактат Руссо „Об общественном договоре“, а „плоды наук“, о которых спорят друзья, прямо указывают, что главным предметом спора был вопрос о ценности цивилизации. Онегин, пропагандист цивилизации, ее защищает; Ленский выдвигает идеал возвращения к простоте природной жизни.

Связь между якобинством и идеями Руссо общеизвестна, но недостаточно еще научно освещен вопрос о влиянии идей Руссо на поколение декабризма. Оно было велико, и Пушкин знает это не только по Кюхельбекеру, но и по себе: страстную тираду Алеко против „неволи душных городов“ написал он сам.

Начало третьей главы, недоумение Онегина:

Помилуй, и тебе не трудно
Так вечер каждый убивать

и ответ Ленского:

Я модный свет ваш ненавижу,
Милее мне домашний круг...

проливают свет на навеянный Руссо характер отношения Ленского к Лариным и Ольге.

Ларины не богаты. В черновых вариантах мелькают прямые на это указания. Ленский любит простоту их быта, это „бедное жилище“ (8, 46). Глупенькая, необразованная Ольга наивно кажется ему невинным, близким к природе созданием. Так тщательно Пушкин продумал бытовые последствия мировоззрения своих героев, связь их культуры с поведением в быту.

Идеализм Ленского никак не является идеализмом „умным“ (Ленин). Это идеализм иллюзионный, фантазерский. Поэтому в дилемме, разрешаемой над трупом Ленского, Пушкин формально признает, что в будущем Ленский мог бы стать и выдающимся, и заурядным человеком, но не формально явно склоняет читателя ко второй возможности, грустной, но наиболее правдоподобной.

ТАТЬЯНА

Та же связь между типом культуры и типом жизненного поведения внесена в развитие образа Татьяны. Здесь надо различать три периода ее литературного воспитания. Сначала — это романы Ричардсона, „Новая Элоиза“ Руссо, „Вертер“ Гете и „Дельфина“ Сталь, т. е. все без исключения шедевры английского и французского морального

А. Ю. Модестов Онегин

А. Ю. Модестов Онегин

романа XVIII века. И, кстати, все это, без исключения, романы в письмах. Татьяна на несколько десятилетий отстала в своей деревне от литературной жизни Европы: с Ричардсоном—лет на 70 и даже с „Дельфиной"—лет на 20. Этой стадии ее начитанности соответствует ее письмо Онегину. Уже В. В. Сиповский доказал, что письмо это Пушкин полуперевел из монтажа первых писем Юлии молодому Сен-Пре в „Новой Элоизе" Руссо. Но как волшебно по-русски зазвучал этот литературный перевод! Фразеология и форма этого письма правильно связаны Пушкиным с литературной культурой Татьяны (даже сама форма письма является отражением старого романа в письмах), но, вместе с тем, письмо вылилось из живой души „страстной девы". Здесь нет противоречия, здесь налицо единство культуры и реальной личной жизни, подчеркиваемое Пушкиным.

Но вскоре литературное образование Татьяны бурно модернизируется. Так называемый „страшный роман" заполняет ее читательское сознание, не тот страшный роман, который наводнил английскую литературу еще в XVIII веке („Монах" Льюиса, романы Вальколя, Рэдклиф и др.), а новейшие произведения, связанные с возрождением этого жанра в эпоху романтизма: „Сбогар" Шарля Нодье, „Корсар" Байрона, „Мельмот" и др., т. е. разбойничий и пиратский демонический роман, герой которого стилизован как „роковой". Все эти книги, и английские и французские, являются новинками для 1820 г., когда Татьяна ими зачитывается. Английские — попадают к ней во французском переводе: в Париже после падения Наполеона произведения английского романтизма переводятся сплошь. Теперь Онегин представляется ей не Грандисоном, не Вертером, и даже не Ловласом, а загадочным атаманом, роковым пиратом или Мельмотом, продавшим душу

Сатане. Отражением этого второго периода ее литературного воспитания является вторая ночь,—не летняя ночь письма, а зимняя ночь страшного сна:

Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы.

Однако содержание сна лишь отдельными чертами связано с кошмарами героинь западного романа. В основном Пушкин его руссифицировал (как руссифицировал раньше и письмо). Русские сказочные образы заполняют сон Татьяны. Пушкин опирается здесь на литературную традицию, восходящую к так называемым чулковским сказкам,—традицию, ему хорошо известную и окрасившую еще его „Руслана". Сравнить, например, два почти тождественных двустишия:

И снится чудный сон Руслану:
Он видит будто бы княжна...

и другое:

И снится чудный сон Татьяне:
Ей снится будто бы она...

В равной степени содержание сна Татьяны может быть сравнено с приключением Натальи в балладе „Жених" (1825), которая пишется почти одновременно. Так западная беллетристика переведена Пушкиным и фантазией Татьяны на русские фольклорные образы.

Третий этап литературного воспитания Татьяны происходит годом позже, в 1821 году, в пустом кабинете Онегина. Здесь она находит книги, о существовании которых до сих пор не подозревала. Из Байрона она знала „Корсара", теперь она знакомится с „Дон-Жуаном". Но главное приобретение этих визитов в пустую усадьбу Онегина—это чтения „Адольфа" Б. Констана (1815), который несомненно имеется в виду в глухой ссылке на

И. Чечаев (з. а.) — Ленский

„два-три романа, в которых отразился век“. Впрочем, в черновике „Адольф“ был прямо назван. Такой роман и такой герой были полной новостью для Татьяны:

И ей открылся мир иной...

Она узнала бездонный моральный эгоизм того литературного героя (а следовательно, и Онегина), который раньше представлялся ей почти демоническим существом. Все оказалось проще. Результатом третьего этапа была разгадка и ее героя.

Трижды Онегин по-разному представлялся Татьяне: как Сен-Пре (или Вертер), как Мельмот (или Сбогар) и, окончательно, как опустошенный эгоист Адольф. Три периода европейского литературного влияния, с такой поразительной отчетливостью выставленные Пушкиным, сливаются с тремя периодами душевного развития Татьяны.

ДЕКАБРИЗМ

Конечно, все это — существенные моменты и в идейной жизни декабристского поколения. Вольтерианство Онегина в конфликте с шиллеризмом и руссоизмом Ленского, смена „Вертера“, „Мельмота“ и „Адольфа“ в литературном развитии Татьяны, — все это узловые моменты философской и литературной жизни 1820—1825 гг. Уже отсюда можно заключить, что декабризм не мог быть обойден в первоначальном замысле Пушкина. Тем более это станет несомненным, если припомнить хронологию действия: беседы Онегина с Пушкиным в конце 1-й главы падают на белые ночи перед самой высылкой Пушкина из Петербурга (6 мая 1820 г.); Онегин едет в деревню летом 1820 года; именины Татьяны и дуэль происходят в январе

1821 года; летом 1821 года Онегина в деревне уже нет, он в Петербурге, откуда отправляется в громадное путешествие по России; попадает в Крым, по точному указанию Пушкина, через три года после самого Пушкина, т. е. в 1823 году, а в Одессу к концу 1823 года, благодаря чему может в Одессе встретиться с Пушкиным; в 1824 году, примерно, в одно время с Пушкиным, Онегин покидает Одессу, следовательно, в Петербург он возвращается осенью 1824 года; зима 1824—1825 гг. занята его любовью к Татьяне, и последнее объяснение между ними происходит („в воздухе нагретом уж разрешалася зима") в феврале, либо в марте 1825 года, т. е. месяцев за десять до восстания декабристов.

Иными словами, действие романа захватывает годы наибольшего подъема декабристов. Мыслимо ли представить себе, чтобы Пушкин задумал „роман идей", отнес бы время его действия к декабристскому пятилетию и опустошил бы политические идеи эпохи? Сам Пушкин был настолько ярким участником политической жизни тех лет, так глубоко всегда понимал связь между философией, литературой и политикой, что такой пропуск был для него явно невозможным. Очевидно, был неосуществленный план, по которому декабризм должен был быть широко изображен в романе.

Такое предположение было бы законно, даже если бы мы не знали никаких подтверждающих его фактов. Но такие факты есть. Вяземский в своем дневнике упоминает (декабрь 1830 г.) об онегинской главе „не для печати". Глава эта была Пушкиным написана в Болдине в холерную осень 1830 г. и тогда же сожжена, о чем сохранилась знаменитая запись в одной из болдинских черновых тетрадей: „19 окт. сожжена X песнь", т. е. 19 октября 1830 года (в лицейский день) сожжена была из политической осторожности 10-я глава „Онегина". Отрывки из

Ф. Л. Ратнер —Татьяна

ее начала Пушкин тщательно зашифровал, и листок этой тайнописи дошел до нас в собрании пушкинских бумаг покойного академика Л. Майкова. Расшифровал эту запись П. Морозов. Отрывки свидетельствуют о высоком идейном уровне всей 10-й главы. Блестящая характеристика Александра I („властитель слабый и лукавый"), ясное различие умеренности северного тайного общества и якобинского радикализма южан (Каменка, Тульчин), — все это замечательные образцы политической поэзии.

Почему Пушкин называет эту главу 10-й и какое место она должна была занимать в первоначальном плане романа?

Когда 6-я глава выходила отдельным изданием, оно было снабжено пометкой: „конец I части". Это очень важное указание. Из него ясно, что, написав первые 6 глав, Пушкин смотрит на них лишь как на первую из двух или нескольких задуманных частей. Допустим, что только двух и что во второй части должно было быть для равновесия композиции тоже шесть глав. Получается сумма в 12 глав, и, следовательно, наш „Евгений Онегин" с его восемью главами раза в полтора короче первоначального замысла. Первоначальный порядок глав II части был такой: 7-я глава та же, что и наша 7-я (Татьяна остается в деревне одна, посещает пустой кабинет Онегина, едет в Москву и т. д.); затем шла 8-я глава (путешествие Онегина, в параллель только что описанному путешествию Татьяны), затем 9-я глава (Онегин в Петербурге, любовь к Татьяне, письмо и последнее объяснение); а дальше было первоначальное место 10-й главы: Онегин, чья любовь отклонена Татьяной, сближается с декабристами и каким-то нам неизвестным образом участвует в событиях 14 декабря. Что предполагалось в следующих главах — мы не знаем даже отдаленным образом.

Сожжение 10-й главы лишает этот большой план романа всякого смысла. Пушкин принужден укоротить роман и делает это так: 8-ю главу выбрасывает вовсе и превращает ее в приложение к роману под заглавием „Отрывки из путешествия Онегина“, а бывшую 9-ю главу делает 8-й — последней, т. е. кончает роман объяснением Онегина с Татьяной. Полицейский терроризм николаевского режима помешал завершить величайшее произведение русской литературы.

ПРОБЛЕМА ОНЕГИНА

Все же и укороченный роман никак не остался без проблемного своего решения. Недавно Б. В. Томашевский, отрицая проблемность пушкинского романа, характеризовал его как роман чисто-описательный (деревня, именины, Москва, маршрут онегинского путешествия, великосветский Петербург); „героем века“ Онегин будто бы стал представляться только позднее, в свете тургеневских романов. Так ли это? Роман по жанровому своему определению неотделим от проблемности. Нет романа, повествовательный материал которого не был бы подчинен проблемной задаче. Тем более это относится к „Онегину“, особая проблемная острота которого бросается в глаза. Современники справедливо восприняли его как непрерывный суд над лже-героем русской культуры того времени. Неправильно было бы только думать, что Пушкин, начиная роман, или даже работая над средними главами, имел перед собой какое-то готовое решение. Социальная проницательность Пушкина возрастала как раз в работе над романом и потому, естественно, полнее всего выразилась в последних главах. Начиная роман, Пушкин знал только одно:

В. А. Овчаренко — Ольга

Онегин — дитя века, это и Александр Раевский, и Яков Толстой, и Всеволожский, и Каверин, и в некоторой степени сам Пушкин; это преобладающий представитель всего культурного поколения около 1820 года (год дружбы Онегина с Пушкиным). Проблема романа далась Пушкину не сразу; она выстрадана в борьбе за новое решение, за отрицание всеобъемлющей национальной ценности замкнутой дворянской культуры.

Даже фабула романа строилась на ходу. В 1823 году в Кишиневе и даже в 1823—1824 годах в Одессе Пушкин не знал, что дальше у него будет дуэль, и тем более, что Онегин посетит Пятигорск или Крым. Все это родилось в процессе дальнейшей работы, и нужен был весь композиционный гений Пушкина, чтобы привести к сюжетному единству действие романа, строившегося по „свободному" плану. Слово „свободный" принадлежит самому Пушкину:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

Эти замечательные слова надо понимать совершенно точно: начиная роман, Пушкин еще не знал дальшейшего развития фабулы.

Более того, черновая тетрадь 3-й главы показывает, что у Пушкина мелькала мысль влюбить Онегина в Татьяну еще в деревне, или, по крайней мере, сделать его соблазнителем Татьяны (по образцу кавалера Ловласа в „Кларисе" Ричардсона). Этот план был отброшен; осколком его является „Граф Нулин" (с понижением героя и героини до уровня бытовых карикатурных фигур).

При такой свободе фабулы очевидно, что тем более свободной, т. е. непредрешенной, была и проблематика романа. Ее тоже надо было завоевывать, и завоеванное разоблачение Онегина является

одной из главных национальных заслуг поэмы Пушкина. Насквозь проблемен замысел путешествия Онегина (бывшая 8-я глава). На фоне необъятной территории страны, по которой целых три года (1821—1824) Онегин скользит, как призрак, как турист в дурном смысле этого слова, историческая вина его оторванности от страны становится выпукло очевидной. Он проехал по всему почтовому тракту из Петербурга в Москву, т. е. повторил путешествие Радищева, дальше — всю Волгу водою от Рыбинска мимо Макарьевской ярмарки и Нижнего до Астрахани. Кто он на грандиозном фоне сложной трудовой жизни громадной страны? Отрешенный призрак, разоблачаемый самим громадным фоном своего же маршрута. Довезя Онегина до Пятигорска, Пушкин заставляет его умно подметить в себе самом, здоровом, молодом и образованном, парадоксальную зависть к паралитикам и ревматикам, потому что, как они ни жалки и ни несчастны, в Пятигорск они приехали з а д е л о м — лечиться и выздороветь. А он? С одинаковым смыслом он мог бы в эту минуту быть и в Петербурге, и в деревне, и в Одессе. Тоска по смыслу своего местопребывания, хотя бы простому деловому смыслу, придает громадное значение завистливой жалобе Онегина:

Зачем, как тульский заседатель
Я не лежу в параличе.

Пушкину довольно показать, хотя бы в маршрутном эскизе, Россию, Волгу, Кавказ и Крым, чтобы на этом подавляющем фоне проблема Онегина была решена сама собой. А в следующей главе (бывшая 9-я, впоследствии 8-я) Онегину предъявлено обвинение в отсутствии точного, ясного места в общественно-трудовой жизни страны:

Е. В. Адрианова — Ларина
К. Ф. Комиссарова — няня

Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов...

„Без трудов“ — это значит без профессии.

Так разоблачила Онегина сама Россия, сама громадная страна, в отношении к которой он оказался только туристом в прямом и переносном смысле этого слова. Но Онегина ждет и второе разоблачение, от лица той же России, того же народа, но представленного идеалом русского образованного человека — Татьяной.

ПРОБЛЕМА ТАТЬЯНЫ

Два монолога, как два стержня, находятся в центре обеих частей романа: монолог Онегина в деревенском саду и монолог Татьяны в Петербурге; они задуманы как контрпараллели, метод вообще частый в „Онегине“ (ночь письма и ночь сна, два вставных письма, путешествие Татьяны и путешествие Онегина). Первый монолог соответствует общей роли Онегина как несомненного главного героя всей первой части. И в жизненном, и в проблемном, и в сюжетном отношениях главный герой — он. Но во второй части (главы 7—9) положение меняется. Слова Татьяны:

Сегодня очередь моя

полны глубокого композиционного смысла. Настал ее день, взошло ее солнце, осветившее по-новому весь конец романа. Теперь она распорядительница сюжетных судеб героев. Ее решение окончательно определит жизненное положение и ее собственное и Онегина. Ее монолог прольет свет окончательного проблемного решения личности Онегина и личности ее самой. Когда-то, четыре года тому назад,

монолог Онегина в деревенском саду объяснял косвенно его самого, но оставлял без объяснения личность Татьяны; этим подчеркивались замкнутый эгоизм Онегина и ограниченность его понимания жизни. Иной характер и иная глубина приданы монологу Татьяны. Он объясняет все. Онегин выслушал справедливый приговор, учитывающий лучшие стороны его натуры, не отрицающий в нем ни „сердца“, т. е. способности рождать большую страсть, ни „ума“,— впрочем ум Онегина никто никогда не смог бы отрицать:

Чтоб с вашим сердцем и умом..

Татьяна разгадала его. Она не отрицает искренности его нынешней любви, но глубоко заглянула в душу Онегина, отметив несомненный снобизм, составляющий аккомпанемент этой страсти, подогретой ее общественным положением, титулом, близостью мужа ко двору и, следовательно, блистательной оглаской, которую получила бы их связь. Это имеется в виду словами о „мелком чувстве“. Так установлена близость Онегина к „старой России“ (см. выше слова Боратынского). Онегин не до конца чист в роли деятеля передовой культуры. Отрава классовой психологии делает его промежуточным между обеими „Россиями“ лицом.

Но тот же монолог до конца решает и вопрос о самой Татьяне. Д. Мирский хотел увидеть в Татьяне 8-й главы „апофеоз великосветской дамы“ и даже наставление Наталье Николаевне Пушкиной, как вести себя в свете. Такое понимание представляет уже граничащий с комизмом предел вульгарно-социологизаторского кривотолкования. Татьяна не великосветская дама, а пленница придворно-великосветского мира. Княжеский титул— случайность в бытовой биографии Татьяны. Так

сложилась ее жизнь, иначе было нельзя; не как на радость, а как на жертву она пошла на эту долю:

Меня слезами заклинаний
Молила мать. Для бедной Тани
Все были жребии равны,

следовательно, и княжеский жребий — не лучший, а худший, на который пришлось пойти.

Княжеский титул — и в этом глубина пушкинского замысла — не опровергает, а подчеркивает демократичность образа Татьяны. Она настолько демократична по натуре, что ее безбоязненно можно бросить в любую среду, все равно она останется сама собой. В чужой оправе еще ярче засияет единственно существенное и главное. Впрочем, сама Татьяна просто и глубоко, как прост и глубок весь ее бессмертный монолог, объясняет Онегину это отличие между случайным и основным, между бытом и бытием:

А мне, Онегин, пышность эта...

Действительная ее среда — это скромный мир, та деревенская простота („за наше бедное жилище"), которая окружала ее молодость. Недаром вспомнилась и няня: память о ней — знак нерушимой связи между Татьяной и русским народом, от которого Татьяну не оторвала ее европейская образованность.

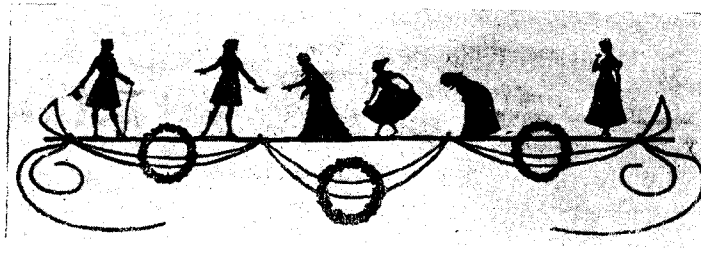
Феодальной культуре Онегина (не ничтожной, а замкнутой) конец романа противопоставляет идеал русского образованного человека, культура которого верна народу и нужна России. По-разному Пушкин прощается со своими героями:

Прости ж и ты, мой спутник странный —

это Онегину; он не больше как спутник авторского воображения;

И ты, мой верный идеал —

это Татьяне. Разница явная и ясная. Онегин — прошлое, отрицаемое и осужденное; Татьяна — будущее, будущее самого Пушкина (Белкин, „Станционный смотритель“, „Дубровский“ и, вообще, вся проза 1830-х годов) и будущее всей русской литературы, развитие которой Пушкин во многом предопределил, разоблачив культуру феодализма и создав национальную литературную героиню.



К ИСТОРИИ ПОСТАНОВОК ОПЕРЫ „ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН"

Вечером вчера сыграл чуть не всего „Евгения Онегина". Автор был единственным слушателем. Совестно признаться, но, так и быть, тебе по секрету скажу. Слушатель до слез восхищался музыкой и наговорил автору тысячу любезностей. О, если бы остальные слушатели могли так же умиляться от этой музыки, как сам автор.

Из письма П. И. Чайковского к брату от 29 мая 1878 г.

Ни одна опера Чайковского не волновала так глубоко ее автора возможностью исполнения, как опера „Евгений Онегин", не предназначенная, по словам самого композитора, к постановке на большой сцене. Твердо убежденный, что „Онегин" на театре не будет интересен" (письмо к Н. Ф. фон Мекк от 30 августа 1877 г.), Чайковский, только что оправившись от тяжелого жизненного потрясения (неудачный брак и бегство за границу

для лечения) и едва закончив первый акт начатой еще до болезни оперы, пишет директору московской консерватории Н. Г. Рубинштейну: „Я решил просить тебя о следующем. Нельзя ли поставить на публичном спектакле 1-е действие и 1 картину второго?“ и заявляет, что постановка в консерватории этой оперы „есть моя лучшая мечта“ (20 октября 1877 г.). Через полмесяца он посылает Н. Г. Рубинштейну распределение ролей среди известных ему учеников консерватории причем вторично обеспокоен тем, чтобы музыка оперы понравилась Рубинштейну: „пожалуйста, не полагайся на первое впечатление, иногда оно бывает обманчиво. Я писал эту музыку с такой любовью и с такой искренностью“ (8 ноября 1877 г.).

Можно себе представить, как подействовало на Чайковского известие о том, что опера по разным причинам не пойдет в сезоне 1877/78 гг. Чайковский в раздражении уверяет, что ученики консерватории для его оперы лучшие исполнители, „потому что они ученики, юноши, у них не будет этой омерзительной пошлой рутины, которой для моей оперы я боюсь больше всего“ (3 декабря 1877 г.). И, вновь подтвердив, что не отдаст этой оперы в дирекцию московских театров, он заявляет, что писал ее для консерватории, „потому что мне нужна здесь не большая сцена с ее рутиной, условностью, с ее бездарными режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной, постановкой, с ее махальными машинами, вместо капельмейстера“, и заканчивает точной формулировкой, что ему надо для постановки этого любимого произведения (см. письмо к Альбрехту от 3/XII 1877 г.).

Огорчение от неосуществившейся мечты видеть свое произведение исполненным Чайковский остро переживает в течение двух месяцев. 16 декабря 1877 г. в письме к Н. Ф. фон Мекк он жалуется,

Первая постановка „Евгения Онегина" в Мариинском театре 1884 г.
Декорация сцены дуэли

что никогда не найдет соответствующих исполнителей Ленского, Татьяны и др. действующих лиц оперы. В известном письме к С. И. Танееву (2 января 1878 г.) он излагает свое credo как оперного композитора, защищая тем самым „Евгения Онегина“ от упрека в несценичности и пр., и только 30 января 1878 г. приходит к успокоительному выводу: „я сам думаю, что ей лучше итти целиком и быть подготовленной исподволь“ (письмо к Рубинштейну).

Весною 1878 г., как видно из эпиграфа к настоящему очерку, состоялось „первое исполнение“ оперы „Евгений Онегин“ для самого автора, а затем, в августе того же года, он проигрывает ее в кругу своих друзей (в Вербовке 2 августа 1878 г.), после чего вновь отмечает: „чем больше я думаю об исполнении этой оперы, тем более убеждаюсь, что оно невозможно, т. е. такое исполнение, которое соответствовало бы моим мечтам и замыслам. Особенно Татьяна и Ленский меня ставят в тупик“.

Все эти цитаты из переписки П. И. Чайковского крайне важны: они объясняют причины критического отношения композитора к последовавшим постановкам этого изумительного по тонкости произведения.

Весть об осуществлении его желания видеть оперу „Евгений Онегин“ исполненной на консерваторском спектакле застает Чайковского в Париже, откуда он немедленно дает знать, что „желание слышать „Онегина“ превозмогает мою страсть прятаться, и поэтому я решил 17 непременно быть в Москве, но не иначе, как инкогнито“ (письмо 26 февраля 1879 г.).

Действительно, Чайковский присутствовал не только на премьере своей оперы, но и на генеральной репетиции, причем, по его мнению, „Онегин“

на репетиции шел бесконечно лучше, чем на спектакле".

Премьера состоялась 17 марта 1879 г. на сцене московского Малого театра в исполнении учеников московской консерватории.

Авторская запись реакции зрительного зала может явиться лучшим свидетельством того, как была принята публикой эта наиболее искренняя и правдивая из опер П. И. Чайковского. „Сильные рукоплескания раздались среди представления только два раза: после куплетов Трике и после арии Гремина. Еще много аплодировали хору после двух хоровых нумеров в 1-м действии..."

Опера Чайковского не была понята зрителем. В этом убеждает и просмотр рецензий того времени. Характер этих рецензий ярко иллюстрируется заключением одного из рецензентов: „До которых пор, о, музыканты, будете вы превращать музыку в какую-то математику и заставлять это фантастичнейшее, антиреальнейшее из всех искусств служить нашим реальным, антихудожественным целям?(!)"

Отсюда можно заключить, что подлинный художественный реализм Чайковского современниками композитора был замечен и поставлен ему в вину.

В холодности приема „Евгения Онегина" сыграло роль еще одно обстоятельство. Сюжетное изменение романа Пушкина, допущенное композитором в конце оперы, по которому Чайковский заставил Татьяну (выражаясь словами современного ему критика Г. А. Лароша) „пятью минутами поцелуев и объятий практически опровергнуть свое знаменитое „я другому отдана и буду век ему верна", — привело к обвинению Чайковского в „кощунстве" по отношению к Пушкину. К чести Лароша следует отметить, что, назвав оперу одной из превосходнейших партитур, когда-либо выходивших из-под

пера П. И., он считал венцом оперы сцену письма Татьяны и, правильно определяя общий характер „Онегина“ („какая-то особенная бархатная мягкость, какой-то вечерний свет разлит над произведением“ и т. д.), отметил богатство мелодической струи, бьющей ключом из каждой страницы партитуры.

Но это был чуть ли не единственный голос современника, почувствовавшего подлинные достоинства данной оперы.

Осенью 1880 г. Чайковский, узнав о предполагаемой постановке своей оперы на сцене московского Большого театра, переделал конец оперы, вернув его к развязке по роману Пушкина. Свою радость по поводу предстоящей постановки Чайковский мотивирует тем, что для него „очень важно разрешение вопроса: может или не может эта опера сделаться репертуарной, т. е. удержаться на сцене“ (письмо к Н. Ф. фон Мекк от 27 ноября 1880 г.)

11 января 1881 г. в бенефис капельмейстера Гевикмана „Евгений Онегин“ впервые исполняется на сцене московского Большого театра.

Чайковский был доволен и исполнителями и постановкой. „Особенно же хороши были Хохлов (Онегин) и Верни (Татьяна). Гевикман вел оперу очень ловко, и я ему более всех обязан ее вчерашним успехом“ — пишет Чайковский на другой день премьеры. И, действительно, спектакль имел успех, хотя и „сдержанный“, по наблюдению одного из рецензентов, и опять-таки лучшие места оперы прошли незамеченными: „целую бурю восторгов произвели куплеты Трике. Это был единственный момент настоящего колоссального успеха“ — пишет брат композитора М. Чайковский.

Интересно отметить, что впервые на сцене императорских театров костюмы в данном спектакле,

за некоторыми промахами, воспроизводили эпоху 20-х годов.

Столичный Петербург познакомился с оперой „Евгений Онегин“ лишь 22 апреля 1883 г., когда эта опера была исполнена музыкально-драматическим кружком любителей под управлением Зике в зале Кононова. Спектакль прошел незамеченным, если не считать рецензии композитора и музыкального критика Н. Ф. Соловьева, обвинившего Чайковского в том, что он не понял простоты пушкинских образов, а потому, собственно говоря, „удивляться нечего, что публика отнеслась холодно к этому произведению“.

19 октября 1884 г. „Евгений Онегин“ был, наконец, впервые исполнен на сцене бывш. Мариинского театра под управлением Э. Ф. Направника. Зная высокие требования композитора к исполнению ролей Татьяны, Ленского и Онегина, можно с уверенностью сказать, что исполнение оперы на сцене Мариинского театра вряд ли могло полностью удовлетворить Чайковского, и П. И. Чайковский через три дня после представления сухо отмечает: „Евгений Онегин“ прошел с успехом. Меня вызывали много и сделали овацию с поднесением венка. Исполнением и отношением дирекции и артистов я очень доволен. Лучше всех была Павловская и Прянишников“.

Критика, возглавляемая Цезарем Кюи, опять-таки просмотрела достоинства оперы. Как анекдот, звучат для нашего времени заключительные строки рецензии этого композитора-критика: „Произведение мертворожденное, безусловно несостоятельное и слабое“(!!).

Тем не менее, с момента исполнения оперы „Евгений Онегин“ на императорской сцене началась, по существу, сценическая жизнь оперы.

По просьбе директора театров И. А. Всеволож-

Первая постановка „Евгения Онегина" в Московской консерватории 1884 г.
Бал у Лариных

ского, летом 1885 г. Чайковский пишет дополнительно экоссез для 1-й картины 3-го действия и слегка изменяет конец ее.

Опера отныне не сходит с репертуара и 31 октября 1900 г. идет 300-м представлением в новой постановке, вернее — в новых декорациях и в новом составе исполнителей (Ларина — Панина, Татьяна — М. Фигнер, Ольга — Долина, няня — Каменская, Онегин — Смирнов, Ленский — Фигнер, Гремин — Серебряков, Трике — Титов).

Участие в представлениях оперы „Евгений Онегин" на Мариинской сцене таких артистов, как М. Фигнер, Яковлев и, особенно, Собинов, выдвинуло, наконец, ведущее ее значение музыкальных образов — Татьяны, Ленского и Онегина, в результате чего постепенно публика начала ценить в этой опере не только куплеты Трике и арию Гремина; но убедиться в этом автору уже не пришлось (Чайковский умер в 1893 г.).

Восстанавливая сценическую историю „Евгения Онегина", необходимо еще отметить постановку этой оперы на сцене петербургского театра Музыкальной драмы.

Для своего открытия (11 декабря 1912 г.) театр Музыкальной драмы выбирает именно эту оперу и демонстрирует на ее постановке свои принципы драматической выразительности и художественного реализма. Спорность музыкального толкования (дирижер М. А. Бихтер) искупается единством сценического замысла, жизненностью режиссерского толкования и удачным исполнением некоторых артистов; в частности, „сцена письма", как и вся трактовка образа Татьяны, нашли в этом театре удачную исполнительницу в лице М. И. Бриан.

После революции Гос. Малый оперный театр первый свой сезон открывает также оперой „Евгений Онегин" в постановке режиссеров Циммермана

и Масловской под музыкальным руководством Д. И. Похитонова.

На сцене б. Мариинского театра, ныне Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, новая постановка „Евгения Онегина“ появляется 18 апреля 1929 г. Однако, убедившись в необходимости более бережного отношения к этому замечательному образцу классического оперного наследия, театр отказывается от неудачного эксперимента молодого режиссера Э. О. Каплана и 12 апреля 1932 г. заново ставит „Онегина“ (режиссер — засл. арт. А. Винер, худ. В. Дмитриев). В этой трактовке „Онегин“ идет на сцене Гос. театра оперы и балета и поныне с частичными поправками и новыми декорациями, сделанными в 1934 г. В целом, сценическая история „Евгения Онегина“ показывает, что наши музыкальные театры пока что не дали такой постановки этой оперы, которая приближалась бы к осуществлению требований композитора. По-настоящему партитура „Онегина“ до сих пор еще не раскрыта на музыкальной сцене. Тем ответственнее задача Малого оперного театра, предпринявшего постановку этой оперы в связи с празднованием 100-летней годовщины со дня смерти А. С. Пушкина, творчество которого так высоко ценилось композитором „Евгения Онегина“: „Независимо от сущности того, что он [Пушкин] излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то, проникающее в самую глубь души. Это „что-то“ и есть музыка“ (Чайковский, письмо от 3 июля 1877 г.).

ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

Лирические сцены в 3 действиях, 7 картинах

Музыка *П. И. Чайковского*
Постановка *Н. В. Смолича*
Художник *Б. И. Волков*
Режиссер-ассистент — *Э. В. Закусова*
Хормейстеры — *А. Ф. Бауэр* (з. а.), *Б. О. Нахутин*
Танцы поставлены *Л. А. Баранович*
Дирижер — проф. *Б. Э. Хайкин*

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Ларина	*Е. В. Адрианова, В. М. Богнычева*
Татьяна	*М. А. Елизарова, А. И. Попова-Журавленко, Ф. Л. Ратнер, Н. П. Федорова*
Ольга	*И. В. Лелива, В. А. Овчаренко, А. И. Ступальская*
Няня	*К. Ф. Комиссарова, О. В. Хмелева*
Онегин	*А. Ю. Модестов, О. К. Малаховский, Е. Г. Ольховский, М. Г. Семенюта, С. Шапошников*
Ленский	*Ф. А. Андрукович, С. В. Балашов, В. И. Кильчевский, И. А. Нечаев* (засл. арт.), *Чекин*
Гремин	*З. Я. Аббакумов, А. П. Атлантов, Н. Н. Бутягин*
Трике	*П. И. Засецкий, П. П. Никитенко, Н. Я. Чесноков*
Ротный	*П. Г. Лисициан, В. Ф. Райков*
Зарецкий	*И. К. Дорошин, С. М. Казбанов, Д. Т. Сильвестров*

Ответственный редактор М. О. Янковский. Художественный редактор А. А. Кроленко. Художник С. В. Сенаторский. Корректор Н. П. Малков. Фото С. С. Пахотникова. Сдано в набор 10/III 37 г. Подписано к печати 22/III 37 г. 3½ печ. л. Тираж 4200. Заказ № 1798 Бум. 62×94/16. Ленгорл. № 1950 Типография артели „Советский печатник", Ленинград Моховая, 40.

$\frac{26}{2}$

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

Цена 4 руб.

Чок