

Maria Rubins

“Don Quixote v roli Onegina (o parizhskoj postanovke opery Tchaikovskogo)” // *The New Review* online 12 August 2017:

[http://newreviewworld.com/don\\_kihot\\_v\\_rol\\_i\\_onegina\\_o\\_parigskoy\\_postanovke\\_operi\\_s\\_haykovskogo/](http://newreviewworld.com/don_kihot_v_rol_i_onegina_o_parigskoy_postanovke_operi_s_haykovskogo/).

«Трудно представить себе что-либо более идиотское, чем ‘Евгения Онегина’ или ‘Пиковую даму’ на сцене», -- писал Набоков в своем франкоязычном эссе о Пушкине<sup>1</sup>. А либреттистов, переиначивающих пушкинские тексты сообразно «посредственной музыке Чайковского», он называл преступниками. В его романах оперы нередко предстают как пародийные двойники литературных произведений. Совместное либретто Чайковского и Константина Шиловского к «Евгению Онегину» и подавно не могло удовлетворить столь строгого судью, ведь речь шла не только о вершине русского литературного канона, но и о тексте, над английским переводом которого Набоков усердно трудился сам, создав в результате скрупулезное переложение в прозе. Впрочем читать его имеет смысл скорее как подробный комментарий, чем самостоятельное художественное произведение.

Разумеется, сомнения по поводу допустимости вмешательства в пушкинский текст мучали и самого Чайковского. Когда идея создать оперу на сюжет «Евгения Онегина» была подсказана ему певицей Елизаветой Лавровской, в первый момент она показалась композитору абсурдной -- ведь это «святая книга», к которой он не посмел бы прикоснуться. Да и почти год спустя после окончания оперы в письме к Танееву Чайковский признается, что его главные опасения связаны именно с либретто. Конечно, в данном случае стихи Пушкина подверглись относительно легкой переработке, как бы ни было странно слышать, к примеру, о странствиях Онегина не от лица ироничного автора, а в изложении самого героя:

Убив на поединке друга,  
Дожив без цели, без трудов  
До двадцати шести годов,  
Томясь бездействием досуга  
Без службы, без жены, без дел,  
Себя занять я не успел.

В 20-21-м вв. представления о сакральности пушкинского слова и порожденные ими табу все чаще становятся предметом рефлексии как в литературе, так и на сцене. Например, в драматической постановке «Евгения Онегина» режиссера Р. Туминаса на сцене Вахтанговского театра письмо Татьяны висит на стене в рамочке, чем подчеркивается его статус неприкосновенного «музеифицированного» артефакта.

Для иностранцев сакральность пушкинского слова и пушкинский миф остаются неразрешимой загадкой. Тексты поэта, парадоксальным образом теряющие в переводе свою магию, редко привлекают западного читателя, для которого безусловными столпами русской литературы продолжают оставаться Толстой,

Достоевский и Чехов. Так сложилось, что и знаменитый пушкинский роман в стихах (а точнее, его сюжет) известен за пределами России главным образом именно благодаря Чайковскому. Его опера давно закрепились в репертуаре ведущих театров мира и, наравне с прочей классикой, нередко подвергается столь радикальным деконструкциям, что будь Набоков еще жив, ему, возможно, пришлось бы защищать уже не Пушкина от Чайковского, а Чайковского от постановщиков-новаторов.

Неожиданным исключением стала сценическая концепция «Евгения Онегина», который шел в мае-июне этого года в парижском Оперном театре Бастилия. Хотя Бастилия славится своими отчаянными модернизациями, эта постановка показалась почти классической (в том числе и по сравнению с версией Большого театра, показанной в Париже лет десять назад -- режиссер Дмитрий Черняков перенес тогда дуэль Онегина с Ленским в столовую Лариных и интерпретировал как несчастный случай, спровоцированный неосторожным обращением с охотничьим ружьем во время дружеской потасовки). Традиционное решение, возможно, связано с тем, что руководство парижской оперы в очередной раз возобновило постановку двадцатидвухлетней давности, созданную Вилли Декером к столетнему юбилею французской премьеры «Евгения Онегина», состоявшейся в Ницце в 1895 году<sup>2</sup>.

Декер явно руководствовался пожеланиями самого композитора, назвавшего «Евгения Онегина» лирическими сценами, и выбрал из многогранного пушкинского текста лишь эпизоды, передающие динамику внутреннего мира персонажей. По мнению режиссера, традиция пышных постановок этой оперы, требующих обильного реквизита, явилась результатом досадного недоразумения. В письме Карлу Альбрехту от 15 декабря 1877 года Чайковский оговаривает свои требования: певцы должны уметь играть просто, без излишней аффектации, а сценография и костюмы не нуждаются в роскоши, но должны строго соответствовать стилю эпохи (1820-м гг.). Первое исполнение оперы студентами Московской консерватории обошлось без особых сценических эффектов. Из переписки композитора становится ясно, что он создавал оперу о людях, испытывающих узнаваемые эмоции, подобные его собственным чувствам. Музыковеды и биографы любят связывать прочтение Чайковским пушкинского романа с его личным опытом. Так, весной того же 1877 года, когда композитор приступил к работе над партитурой, он получал страстные письма от Антонины Милюковой, что и привело к скоротечному браку, закончившемуся полным фиаско. Для Вилли Декера письмо становится главным симптомом катастрофического разлада с действительностью. Письма Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне (а также знаменитая элегия Ленского), создавая идеальный портрет адресата, представляют собой лишь иллюзию диалога. Поиски счастья остаются замкнутыми в кругу солипсических представлений героев и заканчиваются трагично. Не случайно в этой опере о «несинхронизированной любви» голоса главных героев ни разу не сливаются в дуэте (при том что вся первая картина представляет собой эксперимент параллельного развития двух дуэтов -- Татьяны и Ольги, Лариной и няни).

Геометрические декорации Вольфганга Гуссмана, созданные для постановки 1995 года, отвечают тому же стремлению режиссера к снятию излишнего пафоса. На сцене мы видим уходящие за горизонт холмы, в первом действии они раскрашены в цвет соломы, в последующих картинах меняют цвет в соответствии со сменой времен года и настроения. Визуально эти декорации напоминают послереволюционные пейзажи Малевича, в которых он помещал статичных, безликих крестьян. Эта ассоциация, явно не преднамеренная, несколько нарушает иллюзию идиллического русского пейзажа. А в последней картине к минималистским декорациям добавлена гигантская хрустальная люстра, символизирующая блеск петербургского общества и новый статус Татьяны (обошлось без «малинового берета», героиня облечена в черное бальное платье).

Опере «Евгений Онегин» предназначалось увенчать серию культурных событий, приуроченных к году русской культуры во Франции, и звездный состав был тому залогом. Предполагалось, что в майских спектаклях партию Татьяны будет исполнять Анна Нетребко, а в июньских (после непонятого отказа Сони Йончевой) – молодая австралийская дива Николь Кар. Нетребко, не участвовавшая до генеральной ни в одной репетиции, блестяще сориентировалась в сценическом пространстве и неизменно вызывала восторженные овации своих парижских поклонников. В последний раз она должна была появиться на сцене 31 мая, а затем передать эстафету австралийской коллеге. Однако по причине «личного характера» ее участие в последнем майском спектакле было аннулировано, о чем аудиторию оповестили за 2 минуты до начала спектакля. Французские меломаны не отличаются особой сдержанностью. Свое возмущение они выражают продолжительным свистом, топотом и громкими криками. Помнится, именно так посетители Бастилии отреагировали на видеоряд о послевоенном разрушенном Берлине, вторгшийся по воле незадачливого, слишком увлекшегося историческими параллелями режиссера в оперу «Парцифаль». Но известие о «невстрече» с Нетребко вызвало беспрецедентную бурю. Вопли, свист, требование «возместить убытки» (ведь билеты на спектакли с участием звезд стоят процентов на 20 дороже) не унимались, несмотря на призывы администрации и попытки объявить имя дублерши – никому не известной солистки Приморской сцены Мариинского театра Елены Стихиной. Невозможно было не посочувствовать молодой певице, вынужденной дебютировать на знаменитой оперной сцене при столь драматических обстоятельствах... И не восхититься -- сперва ее самообладанием, а вскоре, уже после первых музыкальных фраз, -- удивительной чистоте, силе и проникновенности ее голоса. Елена Стихина совершила чудо -- уже через несколько минут, сменив гнев на милость, двухтысячная аудитория самозабвенно апплодировала ей, а после окончания спектакля ее ждали оглушительные овации. Только когда она вышла на поклон, стало ясно, чего ей стоило вообще появиться на этой сцене вместо желанной Нетребко (и ее давнишнего кумира, как сама Стихина призналась в одном из интервью). Растроганная певица не могла скрыть слез благодарности. Возможно, этот неожиданный дебют станет началом блистательной карьеры. По крайней мере, когда она вернется в Париж в 2018 году

для исполнения партии Леноры в «Трубадуре», ее безусловно встретит благосклонная аудитория. Один из французских музыкальных критиков впоследствии писал, что эта рокировка пошла опере даже на пользу: Елена Стихина оказалась, по его мнению, более подходящей исполнительницей для юной, наивной и импульсивной Татьяны, чем блистательная примадонна Нетребко, полная затаенной «зрелой страсти».

Слабым звеном этой постановки, как ни странно, оказался сам Онегин, вернее, исполнитель его роли – шведский баритон Петер Маттеи. Его дикция и сценическое присутствие в целом превратили Онегина в комического персонажа. Во-первых, странно, что у весьма востребованного оперного певца могут быть столь ощутимые проблемы с произношением шипящих: различить его «ш» и «щ» было практически невозможно. Во-вторых, Маттеи отличается высоким ростом и скованными, резкими движениями. Ему совершенно впору пришла бы роль Дон Кихота, а не Онегина. Так же сложно представить его в образе Дон Жуана или Фигаро, которых он впрочем часто исполняет в разных театрах мира. При таких физических данных заключительная сцена объяснения с Татьяной, которая требует от актеров особой сдержанности и такта, чтобы не впасть в откровенную мелодраму, оказалась не под силу шведскому певцу. Несмотря на приблизившегося Гремина, он продолжал судорожно хватать Татьяну за подол платья, а затем повалился на пол и забился в конвульсиях. И опять поневоле вспомнился Набоков, который так упорно пытался толковать своим американским студентам смысл непереводаемого русского слова «пошлость».

---

1.«Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable» («Пушкин, или правда и правдоподобие»)/Nouvelle revue française (№ 48 (1937), с. 362-378.