

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782.91

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_34

**О. В. КУШНИР**

*Государственный музыкально-педагогический институт  
им. М. М. Ипполитова-Иванова*

## **ПРОЧТЕНИЕ МУЗЫКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В РЕЖИССЕРСКОМ БАЛЕТЕ ДЖ. КРАНКО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

Объектом изучения в статье становится балет «Евгений Онегин», который был создан хореографом Джоном Кранко по одноименному роману в стихах А. С. Пушкина с музыкальной основой из сочинений П. И. Чайковского, скомпилированных в единое целое. Балет изложен в трех актах, в каждом из которых по две картины. Данное произведение успешно существует на сцене уже более полувека, являясь репертуарным для трупп на многих театральных площадках мира. Балет «Евгений Онегин», который любят исполнители и которым восторгается публика, неоднократно становился объектом лестных высказываний критиков и балетоведов. Данному сочинению посвящено диссертационное исследование Д. Е. Хохловой – одной из исполнительниц партии Ольги в ГАБТ России.

Будучи результатом восьмилетней работы хореографа, спектакль в его выразительной и содержательной части – пластические движения, яркая мимика, драматическая актерская игра исполнителей, декорационное оформление, костюмы персонажей и световое решение – тщательно продуман. В балете узнаются герои

А. С. Пушкина, которые раскрываются на сцене согласно содержанию, близкому к первоисточнику и к одноименной опере П. И. Чайковского.

Разработанная Дж. Кранко и капельмейстером К.-Х. Штольцем музыкальная основа балета включает разнообразные произведения гениального русского композитора. Музыка балета нравится зрителям, которые восклицают: «Это же Чайковский!». Однако принадлежность базового материала автору многих русских шедевров не означает его полного соответствия характерному для композитора формообразованию, методам развития, симфоническому мышлению и т. д. Музыка балета выполняет новую содержательную функцию и требует особого музыковедческого осмысления. Оригинальная трактовка балетмейстером музыки П. И. Чайковского рассматривается в настоящей статье во взаимодействии с балетным либретто и многими другими аспектами.

*Ключевые слова:* балет «Евгений Онегин» хореографа Дж. Кранко, заимствованная небалетная музыка, К.-Х. Штольц.

*Для цитирования:* Кушнир О. В. Прочтение музыки П. И. Чайковского в режиссерском балете Дж. Кранко «Евгений Онегин» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 34–44. DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_34

O. KUSHNIR

*M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute*

INTERPRETING OF MUSIC BY P. TCHAIKOVSKY  
IN THE PRODUCER J. KRANKO'S BALLET "EUGENIY ONEGIN"

The object of study in the article is the ballet "Eugeniy Onegin", created by choreographer John Kranko and based on a novel in verse by A. Pushkin. The music of the ballet based on the works by P. Tchaikovsky, compiled into a single piece and divided into three acts each consisting of two scenes. "Onegin" is highly estimated by the audience and performers for more than half a century, being a part of repertoire of many troupes working at different theater venues around the world. The successful ballet has repeatedly been discussed and praised in critical articles and became an object of a dissertation study by D. Khokhlova, one of the performers of the role of Olga in the Bolshoi Theatre.

The expressive means and the substance of the performance – plastic movements, vivid facial expressions, dramatic playing of ballet performers, decorative design, costumes and stage lighting are carefully thought out and represent the result of eight years of choreographer's work. Pushkin's characters are well recognized because act closely

both to the primary text and to Tchaikovsky's opera of the same name.

The music of the ballet, carefully thought out by Kranko and conductor Stolz, includes various works by the brilliant Russian composer. The music of the ballet is appreciated by the audience, provoking exclamations of surprise such as: "This is Tchaikovsky!". However, the fact that the musical material belongs to the particular author does not mean it should necessarily follow the composer's characteristic musical form patterns, development methods, symphonic thinking, etc. This music performs a new function within this new context and requires special musicological observation. The researcher examines original interpretation of Tchaikovsky's music by the choreographer in the interactions with the features of ballet libretto and many other aspects.

*Keywords:* ballet "Eugeniy Onegin" by choreographer J. Kranko, borrowed non-ballet music, K.-H. Stolz.

*For citation:* Kushnir O. Interpreting of music by P. Tchaikovsky in the producer J. Kranko's ballet "Eugeniy Onegin" // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 34–44.  
DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_34



На мировой балетной сцене существует немало балетных спектаклей, музыка к которым была заимствована из каких-либо композиторских сочинений и применена для танцевального сюжетного или бессюжетного действия. Подобного рода спектакли, созданные в большей мере по инициативе балетмейстера-постановщика, стали появляться в конце XIX века, далее интерес к ним только возрастал, в настоящий момент такие балеты также не редкость. По мнению В. Н. Холоповой и Н. В. Бойцовой, «начиная с театра Фокина, любая классическая небалетная музыка стала использоваться для хореографии» [1, с. 393]. В качестве примера назовем лишь некоторые из подобных балетов: «Шехеразада» М. Фоки-

на на музыку Н. А. Римского-Корсакова (1910), «Боги-нищие» Дж. Баланчина на музыку Г. Ф. Генделя (1928), «Гамлет» Б. Нижинской на музыку одноименной симфонической поэмы Ф. Листа (1934), «Ромео и Джульетта» Д. Харангозо на музыку одноименной увертюры-фантазии П. И. Чайковского (1939), «Паганини» М. Фокина на музыку С. В. Рахманинова (1939), «Роден» Л. Якобсона на сборную музыку К. Дебюсси, С. С. Прокофьева, А. Берга (1959), «Скрябинина» К. Голейзовского на музыку А. Н. Скрябина (1962), «Укрощение строптивой» Дж. Kranko на музыку Д. Скарлатти (1969), «Иван Грозный» Ю. Григоровича на музыку С. С. Прокофьева (1975), «Луч» М. Бежара на музыку А. Вивальди и групп «The Residents» и «Tuxedomoon» (1981),

«Больше не играем» И. Килиана на музыку А. Веберна (1986), «Impressing the Czar» У. Форсайта на музыку Т. Виллемса, Л. Штука, Е. Кросман-Хехт и Л. ван Бетховена (1988), «Анна Каренина» Б. Эйфмана на музыку П. И. Чайковского (2005), «Укрощение строптивой» Ж.-К. Майо на музыку Д. Д. Шостаковича (2014), «Гамлет» Д. Доннеллана и Р. Поклитару на музыку Д. Д. Шостаковича (2015) и многие другие<sup>1</sup>. При просмотре данного списка, отражающего не более 10% режиссерских постановок, становится очевидным, что небалетная музыка является объектом пристального внимания хореографов-постановщиков.

Важно отметить, что история балета знает немало примеров, в которых по решению хореографа в предназначенной для балета авторской музыке могли появляться новые музыкальные фрагменты<sup>2</sup>. Можно сказать, что роль со-организатора музыкального полотна балета нередко выпадает на долю хореографа-постановщика, а лежащая в основе музыка далеко не всегда представляет единое, задуманное композитором целое. При этом балеты со вставными номерами и балеты со скомпилированной или заимствованной музыкой (как неделимое произведение) являются не просто объектами искусства, но нередко аншлаговыми спектаклями, долгожителями на сценических площадках.

Балет Дж. Кранко «Евгений Онегин» представляет собой успешный балетный спектакль на скомпилированную музыку. Тем не менее, методов анализа подобного балета не существует. Выбрав данный балет объектом исследования, мы задаемся вопросом: а как его анализировать? Поскольку балет – синтетический сценический жанр, то, безусловно, требуется рассмотреть каждый из составляющих целое элементов. В ранее процитированном источнике предлагается следующее определение балета: «Балетный спектакль – синтетический жанр, включающий

<sup>1</sup> Большинство балетов Дж. Ноймайера, К. Голейзовского, М. Бежара, Х. Сперли, Л. Якобсона, У. Форсайта, Б. Эйфмана, Ж.-К. Майо являются режиссерскими.

<sup>2</sup> Например, у «Жизели» А. Адана много возникших со временем соавторов. Имеются и другие композиторские балеты, в которые по решению хореографа вставлялись дополнительные номера. Один из подобных примеров – «Ромео и Джульетта»: балетмейстер Л. Лавровский вставил Скерцо из Сонаты № 2 для фортепиано С. С. Прокофьева, а Ю. Григорович – Скерцо из Симфонии № 5 того же композитора (см. об этом: [1, с. 397]). По решению балетмейстера-постановщика в музыке балета также возможны различного рода купюры и перестановки: отсутствие повторения реприз, снятие менее действенных фрагментов и пр. [там же, с. 397, 389].

хореографию (танец, жест, пантомима, мимика), музыку (реальные исполнители или фонограмма), декорации, костюмы, освещение (свет, цвет), драматическое действие, мизансцены, иногда – пение, кинокадры; слово участвует в сценарии, названии балета, театральной программке» [там же, с. 384–385]. Для музыковеда объектом анализа в основном будет созданная композитором музыка, в которой есть интерпретация авторского сюжета по либретто спектакля и специфика воплощения такого в самой музыке, а также особенности структуры балета в целом и отдельных номеров в частности, взаимодействие музыки и созданного хореографом действия, драматизм и красота сценического действия, авторские решения относительно декораций и костюмов, их близость выбранному стилю и эпохе, наличие двойных смыслов и ассоциативного поля.

Попробуем раскрыть особенности балета «Евгений Онегин» с позиций, привычных для музыковедения. В чем секрет данной постановки? В прекрасном пушкинском сюжете, компоновке сцен, музыкальном решении, хореографии, декорациях, освещении? Или в необыкновенном энтузиазме всего коллектива, стремящегося к воплощению замысла балетмейстера-режиссера данного спектакля? Выявим своеобразие каждой из обозначенных сторон балета, но прежде осветим историю создания спектакля.

Балет «Евгений Онегин», созданный сценаристом и балетмейстером Джоном Кранко, с успехом ставится на мировой сцене уже более полувека. Премьера балета состоялась 3 апреля 1965 года в Штутгартском театре<sup>3</sup>, а во второй редакции – 27 октября 1967 года<sup>4</sup>. До сих пор балет пользуется большим успехом у публики, его любят исполнять. Интересно мнение критиков: «он безоговорочно признан классикой XX века» [2, с. 5]; «“Онегин” единогласно был удостоен титула абсолютного шедевра» [3]. Гастроли штутгартской труппы с балетом «Евгений Онегин» триумфально прошли в США (1969, 1973), СССР (1972) и многих других странах. Балет стал репертуарным для многочисленных сценических площадок мира: Парижской и Венской опер, Королевского балета Ковент-Гарден, Токио-балета, Американского театра балета (АБТ), Бостонского балета, балета Сан-Франциско и многих других<sup>5</sup>. В Большом театре (ГАБТ), где балет

<sup>3</sup> Первые исполнители штутгартской постановки – Марсия Хайде (Татьяна), Рэй Барра (Онегин).

<sup>4</sup> Исполнители второй постановки – Марсия Хайде (Татьяна), Хайнц Клаус (Онегин).

<sup>5</sup> Балет был поставлен силами трупп тридцати пяти концертных площадок и остался в их репертуаре (см. об этом: [4, с. 142]).

ставится с 2013 года по настоящий момент, он появился под названием «Онегин» – без имени персонажа, которое сняли, чтобы не возникало отсылок к опере «Евгений Онегин». Интересный факт: когда данный балет решили поставить в ГАБТ, его захотели исполнить многие из ведущих танцовщиков труппы. В результате сформировались четыре (!) состава солистов.

Идея создания балетного спектакля на сюжет А. С. Пушкина пришла Джону Кранко в 1952 году, когда в театре Сэдлерс Уэллс в Лондоне он ставил балетные сцены для оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» [2, с. 66]. Спустя тринадцать лет хореограф воплотил свою мечту. Балет, создававшийся восемь лет [3], состоит из трех актов, в каждом из которых по две картины, и только в первой редакции есть пролог (с образом «дяди самых честных правил») и эпилог (здесь Татьяна появляется со своими детьми от князя Гремينا) [2, с. 67]. Вторая редакция, получившая наибольшую известность, популярна по настоящий момент<sup>6</sup>. Обе редакции отличаются от литературного первоисточника и имеют отсылки к опере. Так, Дж. Кранко сохранил оперное имя персонажа Гремينا.

В опере П. И. Чайковского и балете Дж. Кранко одинаковое количество действий, но количество картин в первом акте балета не три, а две. Объяснение Онегина с Татьяной перенесено в сцену именин, то есть картину 1 второго акта<sup>7</sup>. В целом Дж. Кранко, как и П. И. Чайковский, выбирает из романа события, связанные с Онегиным и Татьяной<sup>8</sup>. Новыми, отличными от построения оперы П. И. Чайковского становятся сцены с зеркалами: обе расположены в первом действии в картинах 1 и 2<sup>9</sup>. В романе А. С. Пуш-

<sup>6</sup> Во второй редакции балета 28 номеров: 12 в первом акте, 10 во втором, 6 в третьем.

<sup>7</sup> Режиссер использует прием противопоставления: с одной стороны, личная драма Татьяны, а с другой – веселящиеся вокруг нее гости, приглашенные на именины, среди которых и раздосадованный Онегин.

<sup>8</sup> В рецензии М. Кацевой [3] и диссертации Д. Хохловой отмечается, что трактовка Дж. Кранко пушкинского романа близка трактовке М. Цветаевой. В эссе «Мой Пушкин» поэтесса пишет: «...весь “Евгений Онегин” для меня сводится к трем сценам: той свечи – той скамьи – того паркета...» (цит. по: [2, с. 66]).

<sup>9</sup> В картине 1 девушки-подружки в летний день устраивают гадание перед зеркалом, в котором должен предстать суженый-ряженный (прообраз гадания в рождественские святки). В этот момент к Лариным приходят Ленский и Онегин. Ленский заглядывает в зеркало, когда в него смотрит Ольга, а когда Татьяна вглядывается в зеркало, она видит Онегина – так происходит их первая встреча. В

кина есть несколько сцен гаданий, в том числе и с зеркалом<sup>10</sup>. Как отмечалось выше, объяснение Онегина с Татьяной перенесено в сцену именин. Там же, на именинах (картина 1 второго акта), Татьяну знакомят с ее будущим мужем – князем Гремимым, давним другом семьи<sup>11</sup>. Сцена вызова на дуэль, в отличие от изложенной у А. С. Пушкина и П. И. Чайковского, выполнена более вызывающе, демонстративно: Онегин получает от Ленского перчаткой пощечины несколько раз и только потом решается на дуэль.

Джон Кранко драматургически распределяет кульминации в конце каждого действия: лирическая кульминация любовных чувств Татьяны в картине 2 первого акта; две кульминации во втором действии в каждой из картин (отвергнутая Онегиным любовь Татьяны и разбитая любовь Ленского в картине 1, дуэль Онегина и Ленского, смерть последнего в картине 2); в картине 2 третьего действия кульминация сосредоточена на чувствах отвергнутого Онегина. (Более подробно либретто балета можно изучить в программке на сайте ГАБТ России [5], а также в статье из буклета [4, с. 8–11].)

Историки балета называют сочинения, подобные «Онегину», балетами на «сборную музыку» (см. об этом: [2, с. 54]). Дж. Кранко всегда стремился соединить пластическое и драматическое действия, поэтому данное произведение хореографа называют драматическим балетным спектаклем<sup>12</sup>. Передать драматическое содержание призвана актерская игра исполнителей, через которую как бы рассказывается сюжет. Дж. Кранко отмечал: «Произведения искусства мало что значат, если в них нет какой-то главной, объединяющей идеи, волнующей тебя, картине 2, по либретто Дж. Кранко, написав письмо, Татьяна видит сон, в котором Онегин отвечает на ее чувства взаимностью. Тогда же Онегин проникает в комнату Татьяны через зеркало. Их последующий совместный танец называют «Зеркальный pas-de-deux».

<sup>10</sup> А именно две: в одной при свете луны Татьяна ищет отражение лика суженого, но безуспешно (5 глава, IX строфа романа); во второй Татьяна кладет зеркало под подушку и видит вещий сон – гибель Ленского от руки Онегина (5 глава, XI–XXI строфы романа).

<sup>11</sup> Напомним, что в опере П. И. Чайковского отсутствует сцена знакомства Татьяны и Гремима – они предстают перед зрителями сразу как муж и жена. В романе их знакомство происходит после именин Татьяны и свадьбы Ольги – на ярмарке невест в Москве в здании Благородного собрания, где Гремин выступает «важным» генералом N.

<sup>12</sup> Дж. Кранко не является создателем данного жанра. Идеологом выступил М. Фокин, развиваясь жанр начал в 20-х годах XX века.

твою душу. Вот почему я люблю ставить балеты на двух уровнях – как танец и как повествование...» (цит. по: [3]). О некоем повествовании может идти речь, только если балет основан на каком-либо произведении искусства, воплощающем конкретное содержание. Именно в таком случае балетоведы именуют спектакль сюжетным балетом. Если же произведение состоит из нескольких действий, то к его названию прибавляется определение «многоактный». Таким образом, «Евгений Онегин» Дж. Кранко – многоактный сюжетный балет на сборную музыку, который мы называем режиссерским. В данной связи мы предлагаем следующее определение: режиссерский балет – это балет, который воплощает основную идею балетмейстера-постановщика и создается им для сюжетного или бессюжетного действия на музыку, не предназначенную композитором для данного балета. В качестве музыкальной основы балетмейстером может быть выбрано одно или несколько музыкальных сочинений одного или разных авторов, музыка может быть скомпилирована, обработана, оркестрована и др.

В музыковедении к произведениям, созданным посредством компиляции, применяется термин «пастиччо», или «пастиш» (см. об этом: [6, с. 54–55]). Первоначально появившийся для маркировки спектаклей в оперном жанре, термин получил широкую трактовку и стал использоваться по отношению к заимствованной музыке, соединенной в целое многочастное произведение в разных жанрах. Тем не менее, раскрытие данной терминологии не является главной идеей настоящей статьи, поэтому позволим себе сослаться на некоторые источники, благодаря чему читатель составит представление о подобных сочинениях (см.: [7, с. 34–35]).

Отметим, что сюжет пушкинского «Онегина» интересовал и других балетмейстеров. Ряд премьерных балетных спектаклей появился на рубеже XX–XXI веков в постановках таких балетмейстеров, как Василий Медведев («Онегин», Прага, ноябрь 1999 г.<sup>13</sup>), Борис Эйфман («Евгений Онегин», Санкт-Петербург, март 2009 г.<sup>14</sup>), Джон Ноймайер («Татьяна», Гамбург, июнь 2014 г.<sup>15</sup>).

Музыка балета «Евгений Онегин» Дж. Кранко, как отмечалось выше, принадлежит П. И. Чайковскому, однако известно, что такого балета композитор не писал. При этом Дж. Кранко отказался от использования музыки из одно-

именной оперы П. И. Чайковского в своем спектакле<sup>16</sup>. Автором, собравшим и оркестровавшим для балета разные сочинения русского гения, стал капельмейстер Штутгартского театра Курт-Хайнц Штольц. В содружестве с хореографом он подобрал и объединил разные фортепианные и вокальные сочинения композитора. Балет «Евгений Онегин» – не единственная работа К.-Х. Штольца с Дж. Кранко: вместе они работали над балетом «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти в 1969 году, а также осуществили постановку ряда других спектаклей, где Штольц выступил в качестве дирижера [4, с. 28–31].

Для балета «Евгений Онегин» штутгартским капельмейстером было отобрано девять циклических произведений: фортепианные сочинения, вошедшие в опусы №№ 9, 19, 37, 51, 72 и Экспромт As-dur без опуса (1889); оркестровые сочинения (некоторые танцы, оркестровые фрагменты из оперы «Черевички», симфоническая фантазия «Франческа да Римини»); вокальные произведения (фрагменты из оперы «Черевички» и Дуэт из неоконченной оперы «Ромео и Джульетта»). Произведения для фортепиано К.-Х. Штольц оркестровал, а инструментовку симфонических полотен отчасти изменил. Суть своей оркестровки капельмейстер обозначил так: «В соответствии с сюжетом балета, основную нагрузку которого на себе несут главные герои, я посчитал уместным трактовать оркестровку камернее, чем в оригинальных балетных партитурах Чайковского, и приберечь использование всей массы оркестра... для драматических кульминаций и финалов действий» [2, с. 67]. Данная инструментальная палитра не противоречит сочинениям П. И. Чайковского ни оркестровым составом, ни характером трактовки музыкальных образов.

Высший масштабный уровень балета в некоторой степени опирается на куплетную форму, где запевы – это первые картины каждого акта, а припевы – вторые. В каждом из трех действий первая картина представляет собой не только знакомство с конкретными персонажами и развитие индивидуальных линий, выделенных режиссером, но и взаимодействие героев с обществом, развитие их внутренних переживаний в рамках массовых сцен, внутри самого общества. Припевы – вторые картины, где внимание зрителя сосредоточено на небольшом количестве персонажей: трех персонажах в первом и третьем действиях (здесь эпизодическими становятся Няня и Гремин) и четырех персонажах во втором

---

<sup>13</sup> Музыкальная основа – симфонические произведения П. И. Чайковского.

<sup>14</sup> Музыка для балета скомпонована из произведений П. И. Чайковского и А. Ситковецкого.

<sup>15</sup> Музыку к «Татьяне» написала Л. Ауэрбах.

<sup>16</sup> Дж. Кранко считал, что опера «Евгений Онегин» очень подходит для балета. Кроме того, хореограф изучил не только оперу, но и роман А. С. Пушкина (см.: [8]).

действию (Татьяна – Ольга, Онегин – Ленский). При этом на протяжении всего сюжета развиваются отношения двух главных героев – Татьяны и Онегина. Дж. Кранко стремится сделать действие максимально стремительным. К примеру, номера нередко накладываются друг на друга, в частности, первая картина на вторую: № 11 Scene, в которой средний раздел Арии Оксаны из «Черевичек» передает чувства Ольги, прощающейся с Ленским, а далее следует картина письма Татьяны и ее сна (№ 12 «Зеркальное pas-de-deux»).

При изучении полноты воплощения каждого из заимствованных сочинений оказалось, что скомпилированные в балете произведения П. И. Чайковского используются не целиком и получают новое структурное прочтение: возникают репризные или рефренные формы, помогающие создать целостность композиции. Например, пьеса «Февраль (Масленица)» из фортепианного цикла «Времена года» выполняет функцию рефрена, звуча пять раз (в картине 1 первого действия – №№ 1, 3, 4, 6, 10) и создавая настроение некоего одушевления, отчасти праздничной суеты. К.-Х. Штольц и Дж. Кранко используют эту музыку в качестве реминисценции в картине 1 третьего действия на балу в Петербурге, когда на Онегина, узнавшего в роскошной жене Гремину Татьяну, нахлынули воспоминания<sup>17</sup>. Несколько номеров выстраиваются по принципу контрастного чередования в трехпятчастную форму (АВАВА), к примеру, в картине 1 (№ 8 «Вариация Онегина», основанная на чередовании первой и второй частей Ноктюрна ор. 19 № 4, что соответствует чередованию сольного танца Онегина и его pas-de-deux с Татьяной<sup>18</sup>).

Для того, чтобы зритель ассоциировал музыку с определенным персонажем и его чувствами, К.-Х. Штольц использует тот или иной музыкальный материал в качестве лейттема. К примеру, лейттемой Онегина становится музыка фортепианного Экспромта As-dur (1889), которая звучит, когда герой впервые появляется на сцене (картина 1 первого действия), приходит на дуэль (картина 2 второго действия), а затем на бал к Гремину (картина 1 третьего действия). Тема

<sup>17</sup> Балетмейстер также выводит на авансцену Ленского и Ольгу, оживляя тем самым для зрителей минувшие дни.

<sup>18</sup> Сходным способом построены «Зеркальное pas-de-deux» в картине 2 первого действия (музыка из дуэта неоконченной оперы «Ромео и Джульетта» сменяется фрагментом хора русалок из картины 1 третьего действия оперы «Черевички») и № 23 Rollassa (в основе лежит «Польский танец» из картины 2 третьего действия оперы «Черевички»; здесь заимствованная двухчастная форма преобразуется К.-Х. Штольцем в трехпятчастную).

Онегина – мелодия, имеющая двойственный характер: с одной стороны, она подчеркивает некоторую нерешительность (возможно, из-за вспомогательного оборота в самом начале движения мелодии), а с другой, – устремлена вверх, рисуя образ уверенного человека с независимыми взглядами. Данная тема поручена солирующей виолончели, аккордовая пульсация окрашена звучанием медных инструментов<sup>19</sup> (Пример 1).

Пример 1



Лейттемой любви Татьяны и Онегина становится музыка, заимствованная из Дуэта Ромео и Джульетты. Впервые данная тема появляется в № 12 («Зеркальное pas-de-deux») из картины 2 первого действия и впоследствии звучит в картине 2 третьего действия – в сцене признания Онегина в любви к Татьяне. Исполняемая флейтой в сопровождении струнных инструментов, тема нисходит с «вершины-источника», как бы «невесомая» благодаря и тембру, и особому метроритмическому решению: мелодия начинается с относительно сильной доли и содержит синкопу, создающую парящий эффект, который лишен земного притяжения, обусловленного сильной долей. Данная тема удивительно тонко воплощает хрупкость девичьего представления о счастье (Пример 2).

Пример 2

<sup>19</sup> В третьем действии тема оркестрована иначе: она звучит у струнных, приобретая лирические черты и меняя тем самым характеристику персонажа. На наш взгляд, подобной переменной режиссер подчеркивает изменения в облике Онегина: герой погружен в воспоминания, анализирует прожитый этап жизни, и, как видения, возникают женщины, с которыми он был знаком.



Лейттема знакомства Гремина и Татьяны в картине 1 второго акта заимствована из фортепианной пьесы «Нежные упреки» ор. 72 № 3. При этом данная тема появляется и в картине 1 третьего действия, когда Гремин представляет свою супругу аристократической публике в Петербурге. При первом проведении эта робкая, нежная тема, включающая краткие нисходящие мотивы вдоха, поручена К.-Х. Штольцем гобоем в сопровождении струнных, а при последующих проведениях она звучит у валторн (Пример 3).

Пример 3



Весьма оригинально у Дж. Кранко представлена трактовка образа Татьяны: ее первый сольный танец (Variation. Татьяна) исполняется лишь в № 18 (картина 1 второго действия) после знакомства с Гремидным, несмотря на постоянное – с первой сцены первого акта – присутствие героини на сцене. Создается впечатление, что балетмейстер хочет подчеркнуть особую будущую связь Татьяны с генералом, раскрывая многогранность личности героини лишь в присутствии князя. При этом сам Гремин, в отличие от трактовки данного персонажа в опере П. И. Чайковского, у Дж. Кранко сольного танца не исполняет, его кредо – Татьяна<sup>20</sup>.

Лейттема любви Гремина и Татьяны, представленная в третьем акте, лежит в основе любовного Pas-de-deux персонажей на музыку «Романса» ор. 51 № 5; ее можно также назвать темой

<sup>20</sup> Вероятно, в этом кроется отсылка к роману А. С Пушкина, в котором князь настолько малозначительный персонаж, что именуется как N.

семьи, семейных ценностей<sup>21</sup>. «Гибкая» мелодия данной темы, содержащая и восходящие к кульминации ходы, и танцевальные ниспадающие триоли, которые подчеркивают грациозность главной героини, интонируется гобоем, сопровождаемым чарующими пассажирами арфы и звучанием струнных (Пример 4).

Пример 4



Любовные чувства Ленского и Ольги переданы «Баркаролой» из «Времен года». Сам Ленский впервые предстает перед публикой под звучание пьесы «У камелька» (из того же цикла), благородный характер которой отражает его тонкую поэтическую натуру, нетерпимо относящуюся к предательству. Важно отметить, что почти каждый персонаж наделен собственной темой. К примеру, Няня в картине 2 первого действия музыкально изображена темой Andante из увертюры к опере «Черевички» с благожелательно-ворчливой, немного «суетливой» темой гобоя.

Важным аспектом при анализе балета на скомпилированную музыку, на наш взгляд, является изначальное содержание заимствованного фрагмента. В исследуемом балете много интересных совпадений. Например, лирическая середина – заимствование рассказа Франчески из симфонической поэмы «Франческа да Римини» – находится в последней сцене спектакля, где происходит объяснение Татьяны и Онегина. Сравним героинь двух сюжетов: Татьяна, в отличие от Франчески, смогла устоять от соблазна и отвергла Онегина. Другой достойный внимания пример – заимствование музыки лирического Дуэта из неоконченной оперы П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта». Как и Джульетта, Татьяна с первого взгляда страстно влюбляется в Онегина, и в «Зеркальном pas-de-deux» он отвечает ей взаимностью. Любопытно трактованы в картине 1 первого действия фрагменты из арии Оксаны (опера «Черевички», картина 2 первого

<sup>21</sup> Последующее звучание темы сопровождает и другую сцену с Гремидным и Татьяной, когда князь уходит из дома, а Татьяна пытается задержать мужа (№ 27 Scene) и тем самым избежать последующего объяснения с Онегиним (заключительный № 28).

действия). Один отрывок (*Meno mosso, Andante*) характеризует маленькое *pas-de-deux* Онегина и Татьяны (№ 7 Scene), а другой (*Polcissimo*) – сцену прощания Ольги и Ленского (№ 11 Scene), открывая картину 2 и сцену с влюбленной Татьяной (№ 11 Scene), пишущей письмо Онегину<sup>22</sup>.

Фортепианная пьеса «Масленица» пронизывает всю картину 1 первого действия, в которой балетмейстер первоначально планировал создать ряд сцен, тесно связанных с жизнью русских крестьян. В диссертации Д. Е. Хохловой мы находим информацию об исходном замысле балетмейстера, пожелавшем показать разные слои русского общества через различные танцы: «Начинаем с танцев сельской молодежи (1 акт в деревенском стиле). Затем мы знакомимся со средним классом (2 акт, празднование дня рождения в усадьбе Лариных), и, наконец, высшее общество (3 акт, столичный аристократический бал). А между ними – готовый сюжет на четверых» (цит. по: [2, с. 69]). В № 9 *Finale* картины 1 первого действия Дж. Кранко и К.-Х. Штольц вставляют «Русскую пляску» из картины 3 третьего действия оперы «Черевички»,<sup>23</sup> под которую танцует «сельская молодежь». Для того, чтобы «показать» музыкой аристократическое общество, для картины 1 третьего действия балета заимствованы «Польский танец» и «Пляска запорожцев» из картины 3 третьего действия той же оперы «Черевички». Все танцы в опере представляют картину бала у Екатерины II<sup>24</sup>.

В балете есть небольшие фрагменты, которые, вероятно, были сочинены капельмейстером К.-Х. Штольцем «в духе Чайковского». Иногда это вступление, иногда связующий переход между номерами<sup>25</sup>. Интересной находкой, на наш взгляд, является важная для П. И. Чайковского и выделенная капельмейстером интонация ламенто, которая вычлняется из такихopusов русского композитора, как цикл «Времена года» (в частности, пьесы «Осенняя песня», «Баркарола», середина пьесы «Жатва») и Дуэт из «Ро-

<sup>22</sup> Примечательно, что и Оксану из «Черевичек», и Онегина с Ольгой отличает некий нарциссизм, умело подчеркнутый Дж. Кранко и К.-Х. Штольцем посредством заимствованной музыки. Музыкальной «подсказкой» становится использование арии Оксаны в сцене письма Татьяны, адресованного самовлюбленному и страдающему завышенной самооценкой Онегину.

<sup>23</sup> В буклете спектакля данный фрагмент назван «Русским танцем», что, возможно, связано с особенностями перевода [4, с. 140].

<sup>24</sup> В буклете спектакля «Пляска запорожцев» неверно названа «Песней запорожца» [4, с. 141].

<sup>25</sup> К примеру, вступление к № 20, окончание № 22 и многие другие номера.

мео и Джульетты». Интонация ламенто имеет в балете и лирический (в повествовании истории Татьяны и Онегина), и драматический (предвосхищая печальную смерть Ленского) оттенки. К.-Х. Штольц сочиняет фрагмент в № 20 *Intermezzo* и в № 22 *Pas-de-trois and Scene* (сцена дуэли, на которую приходят Ольга и Татьяна), который трагически – через интонацию ламенто – предрекает печальный исход дуэли. Этот же отрывок приводится в № 22 – после смерти Ленского (Пример 5)<sup>26</sup>.

Пример 5



Выбор тональностей, используемых капельмейстером, иногда перекликается с подобным решением в одноименной опере П. И. Чайковского, – к примеру, преобладание *e-moll* в картине 2 второго действия в балете и в опере (дуэль Ленского и Онегина).

Сильнейшим по драматическому развитию оказывается последний номер балета – сцена объяснений Татьяны и Онегина, что, вероятно, связано с наличием единого продолжительного фрагмента из «Франчески да Римини»: К.-Х. Штольц сохранил оркестровые тембры П. И. Чайковского и динамику оригинальной партитуры.

Образная яркость музыкальных номеров балета Дж. Кранко выражается тезисно. В какой-то степени музыка сочинения ассоциируется с локутным одеялом: пусть и созданная из «материи одного качества» (сочинений одного композитора), она довольно неоднородна по содержанию<sup>27</sup>. В музыкальном тексте скомпилированного балета есть необходимый для характеристики

<sup>26</sup> На наш взгляд, К.-Х. Штольц в качестве основы для данного присочиняемого фрагмента берет музыку вступления к дуэту Ромео и Джульетты: черты сходства можно увидеть в ритмическом решении и подражании имитационному проведению голосов.

<sup>27</sup> Невольно вспоминается характеристика жанра данного балета, предложенная в рецензии М. Кацевой: «Жанровая природа этого спектакля оказалась настолько же абсолютно новой для балетного театра XX века, как то “собрание пестрых глав”, которое Пушкин предложил своим современникам в веке XIX». Рецензент называет спектакль Дж. Кранко «“романом” в балете» [3].



персонажей лейтмотивный материал, присутствуют арки, реминисценции. К.-Х. Штольц и Дж. Кранко внесли в партитуру «Евгения Онегина» некоторые элементы музыкальной драматургии, например, предвосхитили в музыке внезапную кончину Ленского на дуэли (Пример 5). В основе формообразования балета лежит некий сюитный принцип контрастного сопоставления музыкальных фрагментов. Здесь нет ни симфонического развития, ни становления и развертывания единой идеи, ни некоей «генеральной интонации» (В. Медушевский). Отсутствует также драматическое развитие музыкальных образов, их взаимодействие, соответствующее конфликтной драматургии, нет характерных для развития тематизма общих форм движения.

Балеты П. И. Чайковского, в отличие от «Евгения Онегина» Дж. Кранко, – это программные симфонические полотна. Слушая музыку русского гения в исследуемом балете, зритель невольно готовится воспринимать все стилистические черты авторского почерка композитора, причем не только узнаваемые интонации и гармонические решения, но и характерные приемы развития, способы становления музыкального материала, принципы формообразования, другими словами, рефлекторно ожидает услышать музыкальные особенности авторских балетов, включая симфонизм, отмеченный во многих исследованиях, в том числе и в работе Ю. А. Розановой, специально посвященной данной проблематике: «...опыт симфониста и оперного композитора, а также особенности дарования сыграли в создании балета решающую роль. Обогащение балетной музыки в творчестве Чайковского произошло благодаря последовательно использованному симфоническому методу развития, “впитанному” из других жанров. Именно поэтому через проблему симфонизма раскрываются главные закономерности реформы Чайковского» [9, с. 3–4].

Предпринятый в данной статье анализ балета на «сборную» музыку опирается на структурный метод исследования, связанный с раскрытием следующих особенностей: 1) воплощение сюжета первоисточника; 2) особенности либретто; 3) влияние на либретто балета каких-либо факторов; 4) особенности композиции на разных масштабных уровнях; 5) характеристика структуры балета в организации массовых, ансамблевых и сольных сцен; 6) целостность спектакля (арки, реминисценции, лейтмотивы, в том числе и хореографические). Необходимым для компилятивного балета мы считаем анализ музыкального материала, внимание к специфике отбора музыки балетмейстером, соответствие характера заимствованных музыкальных фрагментов

особенностям хореографического сюжетного прочтения и сравнение содержания начального и конечного отрывков. Появление на театральных сценах большого количества балетов на «сборную» музыку позволит музыковедам при исследовании наиболее интересных образцов решить вопросы анализа и цельности спектакля разными способами, согласованными со стилем и эпохой как заимствованных источников, так и временем, в которое создавал свою работу автор компиляции.

Декорационное решение балета «Евгений Онегин», на наш взгляд, корреспондирует с описанием обстановки в романе А. С. Пушкина, а в некоторых случаях созвучно с декорациями постановки оперы П. И. Чайковского, выполненными А. Бенуа<sup>28</sup>. Отлично от оперы решены декорации дуэли Ленского и Онегина: Дж. Кранко вводит иное время года и дня – в балете дуэль происходит в вечернее или ночное время при свете луны, вероятно, поздней осенью<sup>29</sup>.

Прекрасный хореографический текст спектакля подробно проанализирован в диссертации Д. Е. Хохловой (см. об этом: [2, с. 88–151]), где автором выделены лейтмотивы жестов и движений, характерных для каждого из персонажей, благодаря чему становятся явными особенности их характеров и специфика возможных поступков.

Как и в других своих работах, в балете хореограф выступил наследником традиций лучших балетмейстеров мира. Созданная им в «Евгении Онегине» танцевальная драматургия спектакля обладает высоким психологизмом действия. Хореограф уделяет внимание чертам характера персонажей, заботится о мельчайших деталях в решении мимики и танца героев. Красивые костюмы, декорационные и световые решения, безусловно, сделали этот спектакль интересным для зрителей.

Внимание публики приковано к тому, что происходит на сцене, а музыка воспринимается как сопровождающий компонент, чья принадлежность одному автору – уже большая заслуга, и соответствие сценических образов общему типу содержания конкретных произведений также является достоинством спектакля. Сохраняется сложная тематическая связность фрагментов, симфонизм развития музыкальной драматургии, что явно не было целью К.-Х. Штольца и Дж. Кранко. Возникшая в балете мозаичность музыкального материала обусловлена характер-

<sup>28</sup> К примеру, оформление зала, где происходит бал в честь именин Татьяны, ее комната, дом, березовая аллея (см. об этом: [2, с. 78]).

<sup>29</sup> Напомним, что и в романе, и в опере дуэль проходит в январе, на фоне заснеженного пейзажа, и в дневное время.

ными для современных авторов методами развития и формообразования произведения. Более чем пятидесятилетнее триумфальное «шествие» балета «Евгений Онегин» на мировых музыкальных подмостках, скорее всего, вызвано не только

невероятно красивым балетным действием, но и особенностями понимания музыки современным слушателем с характерным для многих калейдоскопичным восприятием действительности и клиповым мышлением.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

2. Хохлова Д. Е. Многоактный сюжетный балет в творчестве Джона Кранко (спектакль «Онегин» в Штутгартском театре, 1965 год): дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М., 2016. 181 с.

3. Кацева М. Даль свободного романа: О балетмейстере Джоне Кранко. Джон Кранко и его балет «Онегин» // Слово/Word. 2007. № 54 (12 августа). URL: <https://magazines.gorky.media/slovo/2007/54/dal-svobodnogo-romana.html> (дата обращения: 01.10.2021).

4. Балет «Онегин»: ГАБТ России: Буклет. М.: Театралис, 2019. 160 с.

5. Онегин: Балет Джона Кранко в трех действиях на музыку П. И. Чайковского. URL: <https://2011.bolshoi.ru/performances/655/libretto/> (дата обращения: 01.10.2021).

6. Кушнир О. В. Оперный спектакль как проект: «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 53–62.

7. Шибинская А. А. «Празднование нового мая» – эксперимент в традициях пастиччо // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2. С. 34–39.

8. Шадрин Н. И. «Онегин» на музыку Петра Чайковского, балет Джона Кранко в трех действиях // По мотивам книги Джона Персиваля «Театр у меня в крови: биография Джона Кранко». URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/655/details/> (дата обращения: 01.10.2021).

9. Розанова Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 184 с.

### REFERENCES

1. Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]: textbook. The 2nd cor. ed. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p.

2. Khokhlova D. Mnogoaktnyj siuzhetnyj balet v tvorchestve Dzhona Kranko (spektakl' «Onegin» v Shtutgartskom teatre, 1965 god) [A multi-act plot ballet in the creative work of John Kranko (the play “Onegin” at the Stuttgart Theatre, 1965)]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2016. 181 p.

3. Katseva M. Dal' svobodnogo romana: O baletmeistere Dzhone Kranko. Dzhon Kranko i ego balet «Onegin» [The distance of a free novel: On the choreographer John Kranko. John Kranko and his ballet “Onegin”]. In: Slovo/Word. 2007. No. 54 (August 12). URL: <https://magazines.gorky.media/slovo/2007/54/dal-svobodnogo-romana.html> (date of application: 01.10.2021).

4. Balet «Onegin»: GABT Rossii [Ballet “Onegin”: Bol'shoi Theatre of Russia]: Booklet. Moscow: Teatralis, 2019. 160 p.

5. «Onegin»: Balet Dzhona Kranko v tryokh deystviyakh na muzyku P. I. Chaykovskogo [“Onegin”: Ballet by John Kranko in three acts to the music of P. Tchaikovsky]. URL: <https://2011.bolshoi.ru/performances/655/libretto/> (date of application: 01.10.2021).

6. Kushnir O. Opernyj spektakl' kak proekt: «Kontrakt dlya Pul'chinelly s orkestrom, ili Postoronnim vkhod razreshen» [Opera performance as a project: “Contract for Pulcinella with orchestra, or Unauthorized entry is allowed”]. In: South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 53–62.

7. Shibinskaya A. «Prazdnovanie novogo maya» – eksperiment v traditsiyakh pastichcho [“Celebration of the New May” – an experiment in the traditions of pasticcio]. In: South-Russian Musical Anthology. 2018. No. 2. Pp. 34–39.

8. Shadrina N. «Onegin» na muzyku Petra Chaykovskogo, balet Dzhona Krenko v tryokh deystviyakh [“Onegin” to the music by Pyotr

Tchaikovsky, ballet by John Cranko in three acts]. In: Po motivam knigi Dzhona Persivalya «Teatr u menya v krovi: biografiya Dzhona Krenko» [Based on the book by John Percival "Theatre is in my blood: A Biography of John Cranko"]. URL: <https://>

[www.bolshoi.ru/performances/655/details/](http://www.bolshoi.ru/performances/655/details/) (date of application: 01.10.2021).

9. *Rožanova Yu.* Simfonicheskie printsipy bale-  
tov Čajkovskogo [Symphonic principles of  
Tchaikovsky's ballets]. Moscow: Muzyka, 1976.  
184 p.

### **Кушнир Ольга Владимировна**

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки  
Государственный музыкально-педагогический институт  
им. М. М. Ипполитова-Иванова  
Россия, 109147, Москва  
*kushnir-99@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0003-0966-9977

### **Olga V. Kushnir**

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Music Theory Department  
M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute  
Russia, 109147, Moscow  
*kushnir-99@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0003-0966-9977

