

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.30>

Степанидина Ольга Дмитриевна

ТРАНСФОРМАЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПОДХОДОВ К ОБРАЗУ ЛЕНСКОГО В "ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ" ЧАЙКОВСКОГО КАК ТЕНДЕНЦИЯ ИЗМЕНЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КРИТЕРИЕВ ОПЕРНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В XIX-XX ВВ.

В статье рассматривается трансформация образа Ленского в опере Чайковского "Евгений Онегин". В начале исследования обозначается зависимость жанрового своеобразия оперы, существовавших театральных традиций и выбора исполнительского состава из числа учащихся Московской консерватории; выявляется своеобразие оперного образа Ленского по сравнению с его литературным прообразом. Основное внимание уделяется анализу исполнительских трактовок партии Ленского на разных оперных сценах от первых постановок до настоящего времени, а также прослежена их обусловленность состоянием музыкальной культуры, задачами, поставленными дирижерами, требованиями сцены и публики, индивидуальностью певца.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/1/30.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 1(87) С. 143-150. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 784.3

Дата поступления рукописи: 20.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.30>

В статье рассматривается трансформация образа Ленского в опере Чайковского «Евгений Онегин». В начале исследования обозначается зависимость жанрового своеобразия оперы, существовавших театральных традиций и выбора исполнительского состава из числа учащихся Московской консерватории; выявляется своеобразие оперного образа Ленского по сравнению с его литературным прообразом. Основное внимание уделяется анализу исполнительских трактовок партии Ленского на разных оперных сценах от первых постановок до настоящего времени, а также прослежена их обусловленность состоянием музыкальной культуры, задачами, поставленными дирижерами, требованиями сцены и публики, индивидуальностью певца.

Ключевые слова и фразы: опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского; образ Ленского; Н. Фигнер; Л. Собинов; Дм. Смирнов; С. Лемешев; В. Атлантов.

Степанидина Ольга Дмитриевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
tsarkova_elena@mail.ru

ТРАНСФОРМАЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПОДХОДОВ К ОБРАЗУ ЛЕНСКОГО В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ» ЧАЙКОВСКОГО КАК ТЕНДЕНЦИЯ ИЗМЕНЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КРИТЕРИЕВ ОПЕРНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В XIX-XX ВВ.

Образ романтического поэта Ленского в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» для отечественного слушателя на протяжении всего XX века является одним из любимых среди русских оперных персонажей. Трактовка партии ведущими отечественными лирическими тенорами и, в первую очередь, Л. Собиновым и С. Лемешевым является безусловным примером для молодых исполнителей. Однако обращение к имеющимся печатным первоисточникам, к воспоминаниям первых слушателей, к записям начала XX века создаёт картину значительной трансформации образа Ленского в течение всего периода сценической жизни оперы. В задачу настоящей статьи входит анализ причин изменения подхода исполнителей к трактовке образа и выявление ориентиров для сегодняшних молодых артистов.

Пожалуй, немного найдётся опер, которые вызывали бы столько споров относительно выбора сюжета, его музыкального воплощения, соответствия оперных героев литературному первоисточнику и столь радикального изменения интерпретационных акцентов, как «Евгений Онегин» П. И. Чайковского.

Своеобразие этого сочинения явилось поистине революционным для отечественной оперной эстетики. В пору создания «Евгения Онегина» на оперных сценах царили персонажи мелодрам. Создание этих образов требовало «особой, подчёркнуто театральной формы выражения» [4, с. 50]. Полной противоположностью всему этому явилась опера Чайковского. Уже в первоначальных замыслах автора она мыслилась как «прелестная опера без ходульности» [30, с. 170], в которой будет музыка, «лишённая блеска и трескучей эффектности» [Там же]. Сам автор назвал это новое сочинение не оперой, а лирическими сценами, подчёркивая, что не увлекательный сюжет составляет сущность этого спектакля, а совершенно иное. В «Онегине» впервые в оперной сфере ярко прозвучит главное для Чайковского, то, что на протяжении всего его творчества будет более или менее ярко проступать практически во всех его сочинениях, – вечная тоска по идеалу, недостижимость счастья в его земном виде.

Чайковский был категорически против постановки «Онегина» на сценах Императорских театров, прежде всего из-за «пошлой рутинности» казённых театров и великовозрастных певцов и певиц, в основном поющих на сценах [28, с. 189, 217; 31, с. 309]. Под «пошлой рутинностью», возможно, подразумевались стандартные постановочные ситуации, требующие обычных сценических и вокально-интонационных решений: сцены ревности, примирения и прощения, гибели невинных жертв присутствуют практически в каждой из репертуарных опер, шедших в период создания Чайковским «Евгения Онегина». Им обыкновенно соответствуют выразительные средства, в том числе яркая подача материала, значительные динамические перепады, привычные эффектные *fermato* на верхних нотах тенора и сопрано – как выражение напряжённости эмоционального высказывания.

При постановке своих первых опер П. Чайковский уже высказывал свою эстетическую платформу по отношению к оперным певцам и достаточно точно характеризовал требования при выборе солистов – внешнее и внутреннее соответствие заданному образу. По мнению Чайковского, певец должен обладать красивым («приятным, бархатным») тембром, силой и теплотой голоса, «страстной выразительностью» [28, с. 122], хорошей школой [Там же, с. 57, 84], а также вкусом во фразировке и «изящной простотой» – достаточно новыми качествами в исполнительском искусстве того времени. Особенно Чайковский ценил качества, которые обыкновенно присутствовали в исполнительском искусстве отечественных камерных певцов первой половины XIX века – «утощённое чувство меры и изящество» [Там же, с. 104].

Своеобразие нового сочинения обусловило определённые требования к подбору артистов на главные партии в «Онегине». Общеизвестно, что многие герои опер не имеют возрастных ограничений, и их чувства – сильные страсти – часто чувства вполне зрелых людей. Все главные герои оперы Пушкина-Чайковского очень юны: дворянским барышням Ольге и Татьяне – 16 и 17 лет, Ленскому – поэту, поклоннику Канта, учившемуся в «Германии туманной», – 18, Онегину – великосветскому *dandy*, волею случая попавшему в провинцию, – 23, генералу Гремину – 45-50.

В год подготовки к исполнению оперы на консерваторской сцене (март 1879 года) ведущие отечественные артисты, великолепно исполнявшие главные партии в операх того же Чайковского, были в расцвете возраста и артистических сил. Поэтому Чайковский, естественно, не мог себе представить сорокалетних И. Мельникова или Б. Корсова в роли 23-летнего Онегина; А. Александрову-Кочетову, А. Меньшикову или В. Рааб в роли 17-летней Татьяны; Д. Орлова, А. Додонова или Ф. Комиссаржевского в роли 18-летнего Ленского. И дело не только во внешнем различии (даже при наличии грима). Главное в следующем: это были оперные певцы, талантливые русские артисты, неоднократно «прожившие» на сцене судьбы и чувства отвергнутой Виолетты, страдающих Аиды, Амелии, Леоноры или Дездемоны, Венеры или Изольды – женщин, испытавших в оперных постановках любовь и страсть, но не «предошущение любви»; Эдгара, Манрико, Альфреда, Радамеса или дона Карлоса – пылких любовников, но далеко не юных поэтов *a la* Шиллер; Риголетто, Жермона, ди Луна, дона Жуана, Ренато – страдающих отцов, братьев, ревнивых соперников – но далеко не аристократа, пресытившегося любовью (или игрой в любовь?) в 23 года. Никто из них не мог без театральной натяжки возвратиться в далёкое юношеское состояние утра любви, в интонационную культуру русского помещного и великосветского дворянства.

Отсутствие в Императорских театрах артистов, способных адекватно – по мнению Чайковского – донести авторский замысел – заставило композитора пойти на неожиданное решение: исполнить «лирические сцены» силами учащихся Московской консерватории. Однако в консерваторском спектакле ни одна *вокальная* сцена не была исполнена настолько достойно, чтобы обратить на себя внимание. Руководитель и дирижёр спектакля – выдающийся музыкант Н. Рубинштейн – выдвинул на первый план оркестровую партию, которая в этом оперном сочинении живёт столь же полной эмоциональной и фактурной жизнью, как и вокальные партии.

Партия Поэта-Ленского в опере Чайковского довольно многогранна в своих тончайших лирических нюансах. Развитие тематического и образного материала идёт от восторженного гимна любви в первой картине, через горечь и страдания в сцене бала Лариных к элегии в сцене дуэли. И неизменным спутником, вторым голосом, досказывающим или уточняющим эмоциональное состояние, звучит оркестровая партия. Подлинными дуэты, вокально-симфонические ансамбли, в которых все паузы в вокальной партии заполняются мелодическими линиями в оркестре, где создаётся единый музыкальный поток и тонкое взаимодействие певца с оркестровой партией, – всё это, видимо, оказалось достаточно непривычным для подавляющего большинства отечественных певцов.

Критики отметили непривычные до тех пор в исполнении оперной партитуры «тонкие оттенки», «выразительность инструментального материала», ранее отличавшего игру Н. Рубинштейна-пианиста: «...отсутствие акцентов на верхних нотах, разнообразие экспрессии при повторении одной и той же фразы, crescendo, не доводимое до самых высоких нот при повышении звука, и проч.» [4, с. 164-165].

Первые слушатели оперы – И. Тургенев, Г. Ларош и некоторые другие наиболее тонкие ценители – сразу определили, что центр драмы сместился и что Ленский у Чайковского представлен в совершенно ином виде, чем у Пушкина. Ленский в опере Чайковского – трагическая фигура поэта, романтического художника, вступившего в соприкосновение с действительностью, и – как и положено романтическому поэту – он гибнет. Этот факт есть и у Пушкина. Но, если Пушкин иронизирует над сентиментальным поэтом, то Чайковский относится к этому герою чрезвычайно серьёзно. Для него Ленский, может быть, даже более важная трагическая, романтическая фигура, чем остальные герои оперы. Ленский как истинный романтик-художник, а не обыватель не может существовать в окружающем его банальном мире, не может смириться с обыденностью. Он должен уйти из жизни, это – бегство от действительности, столь многообразно воспетое в романтической литературе.

Оказался ли эксперимент Чайковского, отдавшего свою музыку на консерваторскую сцену, удачным? Видимо, и да, и нет. Да – потому что были в определённой степени разрушены оперные штампы, особенно в исполнении оркестровой партитуры под руководством Н. Рубинштейна. Да – потому что сочинение стали активно обсуждать, и обсуждают до сих пор, а о посредственных сочинениях быстро забывают. Нет – потому что вокальная часть партитуры осталась нераскрытой, не был убедительно создан ни один образ, ни одна роль не нашла адекватного исполнителя и в этом спектакле, и в последующей карьере занятых в нём исполнителей.

Эта опера поставила требование не только перед дирижёрами – активного донесения не аккомпанемента, не сопровождения, а настоящей симфонической оркестровой партитуры, активно взаимодействующей с вокальной партией, но главное – перед певцами, которые столкнулись с задачей воспитать в себе новые качества, необходимые для адекватного раскрытия авторского замысла.

Премьера в Московском Большом театре. 1881 г.

Чайковского в целом удовлетворила премьера «Онегина» на Императорской сцене: «Исполнением и постановкой оперы я весьма доволен. Особенно хороши были Онегин (Хохлов) и Верни (Татьяна). Бевиныни вёл оперу очень ловко, и ему я более всех обязан её вчерашним успехом» [32, с. 18].

Главный дирижёр Московского Большого театра Э. Бевиныни, конечно, сыграл огромную положительную роль в деле пропаганды этого своеобразного сочинения Чайковского, столь отличного от привычного репертуара. Однако, по сравнению с консерваторским спектаклем, публика, пришедшая на премьеру «Евгения Онегина» в Большой театр, пожалуй, услышала совсем иное сочинение. Вспомним, что именно разнообразие и тонкость нюансировки, прозрачность фактуры, рельефный показ солирующих голосов оркестра были отмечены критикой как заслуга Н. Рубинштейна в консерваторском спектакле. Критик Флёров сразу подметил заметную разницу: называя «лирические сцены» – первоначальный вариант «Евгения Онегина», поставленный в консерватории, – «акварелями», он услышал, что в постановке Большого театра «акварель», которая требует «гораздо более тонкой нюансировки», была заменена «масляными красками» – чисто оперными средствами выразительности, поэтому «первое представление составляло в этом отношении много желать» [4, с. 193-194].

По требованию дирекции Большого театра была усилена оркестровка. Видимо, Э. Бевиныни значительно укрупнил динамику, привёл её в более привычный «оперный» вид, и уже не «*лирические сцены*» «Евгений

Онегин», а именно **опера** «Евгений Онегин» была поставлена на сцене Большого Московского императорского театра и начала принимать привычный сценический вид, типичный для оперных постановок тех лет.

Критикой уже отмечались многие страницы партитуры, но знаменитая в настоящее время ария Ленского и вся сцена дуэли и в этом спектакле прошли незамеченными. У ведущего тенора Московского Большого театра Д. Усатова, вошедшего в историю отечественной вокальной культуры, скорее, не как исполнитель, а как учитель гения русской вокальной школы Ф. Шаляпина, образ юного поэта *a la* Шиллер, видимо, не вполне получился в его тогдашние 34 года, хотя надо сказать, что ему удались ариозо «Я люблю вас» и начало ариозо «В вашем доме». Рецензенты отмечали «умную фразировку», чувство меры, «теплоту и искренность» [Там же, с. 198]. Но, на наш взгляд, весьма показательна реплика критика, которую приводит А. Гозенпуд: «Гораздо характернее главных героев оказался Ленский (Усатов), со вкусом и толково певший» [Там же]. Видимо, одной только «умной фразировки» и «толкового исполнения» оказалось недостаточно для создания образа романтического Поэта, составляющего ансамбль с главными героями; тем не менее Усатов оказался если не идеалом, то вполне прилично подготовленным артистом, исполняющим роль *второстепенного* героя.

В этом спектакле пение (кроме П. Хохлова) никак не «состыковывалось» ни с внешним обликом возрастных артистов, ни с их «игрой», зачастую трафаретной и заштампованной, то есть отсутствовало главное условие Чайковского – внешнее и внутреннее соответствие артиста и роли. Музыка, воспринятая публикой, а главное – романтический поэт Ленский, ещё ждала своих певцов – интерпретаторов.

Тем не менее уже действительно **опера**, а не «лирические сцены» была благополучно отправлена в многолетнее плавание по многочисленным оперным подмосткам.

Премьеры в Мариинском императорском театре

19 октября 1884 года на сцене Мариинского театра «Евгений Онегин» был представлен самой придирчивой и взыскательной публике. Отметим: опера (ещё раз подчеркнем: **опера**, а не лирические сцены) в Санкт-Петербурге понравилась сразу, и сразу же (но не на премьере) нашла достойных интерпретаторов.

За основу был взят не консерваторский спектакль, «лирические сцены» – драма четырёх юных героев, а спектакль Э. Бевиньяни, где акцент сосредоточился на двух главных действующих лицах. Постановщики Мариинского театра приспособили «Онегина» для своей сцены и для своей публики: для блистательной балетной труппы театра написан экосез, были сделаны купюры сцен, тормозящих динамическое развитие драмы, то есть постановка в целом была направлена на значительное увеличение *зрелищности* спектакля. «Евгений Онегин» приобрёл все типичные черты привычного гранд-спектакля столичного театра: не пламенные «лирические сцены», а обычная «большая опера» с роскошными декорациями и костюмами, с массой ярких бытовых сцен и танцев; не юные герои, а привычные действующие лица, хоть и отлично выглядевшие. Но все артисты уже спокойного возраста (хорошо за тридцать), с прекрасной выучкой и привычной театральной «игрой». В рамках цельной концепции гранд-спектакля, очерченной Э. Направником и И. Всеволожским, практически мало что значили отдельные исполнители. Могли, конечно, высвечиваться разные детали, могли немного сдвигаться акценты, но в целом это был солидный, бытовой, реалистический спектакль. Пожалуй, сцены Ленского в исполнении М. Михайлова, тогдашнего ведущего тенора Мариинского театра, тенора, обладающего замечательным голосом, но абсолютно не способного раскрыть образ молодого поэта, просто проваливались. «Пение – пишет Старк, – было до такой степени лишено всяких оттенков выразительности, что дело нисколько не проиграло бы, запой Михайлов в один прекрасный вечер всю партию на букву “а”, как поют вокализы» [18, с. 79-80]. К тому же у этого певца отсутствовал и драматический талант. «Отсюда понятно, – пишет Э. Старк, – какой у него получился Ленский. Конечно, пел он очень хорошо, но без всякого проникновения в стиль тончайшего лиризма Чайковского...» [29, с. 75].

То есть произошло то, чего так опасался Чайковский: его благоуханный цветок поглотила оперная рутина. Так оно, в сущности, и получилось. Для роскошной, помпезной России того времени было не до страданий одинокого романтического Поэта. Она наслаждалась пышными зрелищами, и в числе особо любимых стал «Евгений Онегин» Чайковского, бывшие «лирические сцены», особенно если в партии Онегина выступали блистательный Л. Яковлев, в партии Татьяны – изумительная А. Большка или нежная Е. Мравина.

Значительным событием в переакцентировке драматургии отдельных сцен, да и в целом – всего спектакля в феврале 1888 года стало исполнение партии Ленского Н. Фигнером.

Следует напомнить мнение Б. Асафьева, посвятившего своё исследование «Музыкальная форма как процесс» обоснованию *постоянного изменения интонационной основы* существования любого музыкального произведения: «Интонации человека всегда в процессе, в становлении, как всякое жизненное явление. Человечество – социальное – строит и музыку как деятельность социальную» [2, с. 327]. И неудивительно, что наиболее чуткие исполнители тонко улавливают эти процессы и отражают их в достаточно новых выразительных средствах, отображающих эти новые веяния. К таким артистам относился выдающийся тенор Н. Фигнер.

Н. Фигнер – целая эпоха в Мариинском театре. Ко времени появления Н. Фигнера в русском оперном театре уже сложилась настоящая национальная вокальная школа. Выдающиеся её представители гармонично сочетали роскошь голосового материала, выразительность пения и яркую театральную, продуманную игру. Такими, к примеру, были О. Петров, А. Воробьева-Петрова, П. Хохлов, Е. Лавровская, Ю. Платонова, Л. Яковлев, И. Мельников, Б. Корсов, М. Славина, Ф. Стравинский и некоторые другие. Но среди них не было тенора, на чьи плечи всегда приходился, особенно в западноевропейском репертуаре, центр драмы. Анализируя всех теноров русской оперной сцены – предшественников Фигнера, Э. Старк считает, что ни у кого из них ни театра, ни образов-ролей никогда не было: «Был голос и верхние ноты, ради которых исполнялась вся партия» [18, с. 168]. Принципиально новым артистом в России явился Н. Фигнер, который

восстановил театральное начало в теноровом репертуаре: «Пришёл настоящий артист, – как пишет Э. Старк, – не только по пению, но и по игре» [Там же].

Ленский – первая партия в русском репертуаре Н. Фигнера, но мы отметим главное: «...г. Фигнер... выдвинул и партию Ленского. Он внёс в неё много артистичности, ария же Ленского из второй картины второго действия была пропета мастерски. Исполнение каждой фразы отличалось таким художественным интересом, что совершенно естественными казались те бурные аплодисменты и “бис”, которые раздались после окончания арии» [20, с. 34].

Обратим внимание на слова критика: Фигнер «выдвинул партию Ленского». Мы с уверенностью должны сказать, что Фигнер *создал* образ Ленского – новый образ *главного* героя. Думается, что нет смысла обсуждать внешность Фигнера в партии Ленского. Конечно, в публике и в критиках ещё было сильно желание видеть пушкинского юного поэта. Однако нам следует рассмотреть другие составляющие этого *оперного* героя, созданного певцом Н. Фигнером.

Говоря об опере Глинки «Жизнь за царя», Я. Неверов обратил внимание, что Глинка создал «совершенно особенный род речитатива», в котором «слышишь интонацию русского говора» [14, с. 338]. Безусловно, силой своего мелодического таланта Чайковский явился истинным наследником и продолжателем этого направления русской оперной музыки. Б. Асафьев глубоко и подробно анализирует мелос оперы Чайковского «Евгений Онегин» и справедливо находит, что «романское как лирическое высказывание проникает собою каждую из лирических сцен» [1, с. 94]. Все вокальные партии в опере «Евгений Онегин» представляют собой линии, плавно «перетекающие» из распевного речитатива в романсно-распевные мелодические образования, в ариозо и арии. Уже в начале творческой деятельности в Мариинском театре Н. Фигнер обратил внимание на особую значимость донесения *речитативов* в партиях героев в западноевропейском репертуаре, о чем вспоминает С. Левик: «Фигнер уверен, что хорошо спетый речитатив подготавливает почву для восприятия следующего за ним монолога или куплетов, или даже ансамбля, в котором зритель будем вовлечён в действие каждого персонажа» [10, с. 243]. Это внимание к донесению речитативов как важного звена мелодической линии образа как нельзя лучше пригодились в партии Ленского.

Э. Старк сразу же после появления Н. Фигнера в роли Ленского отметил, что теперь в театре «появился отличнейший Ленский» [17, с. 34]. Э. Старк считал, что Фигнер воплощал на сцене не столько пушкинского Ленского, сколько Ленского Чайковского, но «в целом и, особенно в арии перед дуэлью артист выказывал столько художественного мастерства, что эта ария становилась кульминационным пунктом роли и всегда заслуженно бисировалась» [18, с. 92].

Друг П. Чайковского, музыкальный критик, тонкий знаток и ценитель творчества Чайковского Н. Кашкин в 1890 году восхищается образом Ленского, созданным Н. Фигнером: «Фигнер представляет собой редкое сочетание превосходного певца и замечательного драматического артиста: он превосходно воспользовался всем богатым материалом, предоставляемым партией Ленского» [23, с. 241]. Ариозо «Я люблю вас» «исполняется им так, что здесь, кажется, нельзя желать ничего лучшего» [Там же]. Наконец, ария «Куда, куда вы удалились» «исполняется превосходно, и вообще Фигнер такой Ленский, какого не скоро доведётся ещё услышать» [Там же, с. 242]. Обратим внимание на одну фразу из этой рецензии: «Фигнер превосходно воспользовался всем богатым материалом, представленным благодарною партией Ленского» [Там же, с. 241]. Партия Ленского в исполнении Фигнера стала «благодарной» и отличалась «богатым» материалом.

Интересно отметить мнение Г. Лароша о разнице интонаций Ленского в сравнении с интонациями Онегина: «Сообразно с характерами, мелодии Ленского отличаются большим оживлением, большим рельефом и силою. Непочатая натура восторженного юноши высказывается не так, как искушённый опытом блаженный денди...» [9, с. 252]. Если во время подготовки консерваторского спектакля Г. Ларош подчёркивал «элегантность» как основную черту почерка Чайковского [8, с. 104-105], то в 1894 году он определяет мелодии Ленского как отличающиеся «рельефностью» и, главное, «силою». С 1888 года и до 1898 года – первого выхода Л. Собинова в роли Ленского – Н. Фигнер был не просто главным исполнителем партии Ленского в Мариинском театре, но и *создателем* этого образа. И хотя Г. Ларош к большому удивлению нигде не упоминает имени Н. Фигнера (даже анализируя «Пиковую даму» и партию Германа), слова о «оживлении» и «силы» в интонациях Ленского не могли быть сказаны без влияния образа Ленского, созданного Фигнером.

В октябре 1892 года, на сотом представлении оперы «Евгений Онегин» в Мариинском театре присутствовал П. И. Чайковский. Критик – наряду с безусловно великолепным во всех отношениях исполнением Л. Яковлевым партии Онегина – отметил успех и Н. Фигнера в партии Ленского, который «пел он во вчерашнем спектакле мастерски. В арии “Куда, куда вы удалились” он выказал такое изящество фразировки, такую бездну вкуса, что положительно наэлектризовал публику, единодушно потребовавшую повторения этой арии» [20, с. 19].

Н. Фигнер, обладавший умным драматическим темпераментом и энергией, вернее, энергичностью, изобразил вот такого Поэта: активного, ранимого, вспыльчивого, скорее, Флорестана, чем Эвзебия. Это – поэт эпохи “Sturm und Drang”, поэт энергичного, активного романтизма, романтизма эпохи первых опер Верди и пьес Шиллера. Очень любопытно напомнить замечание советского дирижёра А. Пазовского о значении творчества Н. Фигнера: «Вместо любовно-сентиментальной лирики и жалобных стенаний, считавшихся, вне зависимости от содержания роли, обязательными атрибутами исполнения тенорового репертуара, Фигнер вывел на сцену живые образы героев с живыми конкретными характерами и сильными страстями» [15, с. 64].

Да, Фигнер не был поэтом юным, но это ведь и не нужно было в постановке Э. Направника. Н. Фигнер никак не мог бы войти в консерваторский спектакль Н. Рубинштейна – спектакль крушений юношеских идеалов, утренних надежд, весеннего половодья чувств. Но Н. Фигнер не просто как равный и достойный – но как один из *главных* героев вошёл в «Евгений Онегин», новый спектакль зрелых романтических чувств.

П. И. Чайковский сам дирижировал юбилейным спектаклем «Евгения Онегина», где партию Ленского исполнял Н. Фигнер, партию Татьяны – М. Фигнер, Онегина – Л. Яковлев. Смирился композитор с новой трактовкой своего любимого произведения или со временем сам пересмотрел свои взгляды на театр, на оперное искусство – сказать сложно. Думается, то, что произошло на сцене с оперой «Евгений Онегин», вполне лежало в русле оперной эстетики 80-90-х годов XIX века.

Конец XIX века в России – время сложное. С одной стороны – богатейшая держава, роскошь двора и его окружения. Процветающее государство позволяло себе соответствующие забавы и развлечения: лучших в мире исполнителей, роскошную архитектуру, богатейшие художественные коллекции, именно это и должно было отразить официальное искусство – императорские театры. В соответствии с этим официальным направлением и был приведён «Евгений Онегин», превращённый опытным капельмейстером Э. Направником вместе с любимцами высшей знати – четой Фигнеров и блистательным Л. Яковлевым – в роскошный гранд-спектакль. Естественно, интонации юношеской трепетности были заменены привычными романтическими страданиями более зрелых героев, но всё искупалось великолепием постановки и незаурядностью исполнителей.

Рубеж веков. Новая художественно-историческая эпоха и герои оперы Чайковского «Евгений Онегин»

На рубеже XIX-XX веков в интерпретации оперы Чайковского «Евгений Онегин» начали проскальзывать новые, сначала незаметные, но весьма симптоматичные оттенки. На смену блистательным и гармоничным во всех картинах Л. Яковлеву и П. Хохлову в партии Онегина приходит любимец публики Иоаким Тартаков. Его матовый, обволакивающе-мягкий голос покорял и в оперном, и в камерном репертуаре. Интересно наблюдать Э. Каплана над диаметрально противоположной трактовкой романса Чайковского «Разочарование» Ф. Шаляпиным и И. Тартаковым. В исполнении Шаляпина была надежда, он пел о любви, о жгучей радости ожидания [6, с. 17-18]. Но у всех других исполнителей в этом романсе звучали «разочарование и безнадежность, трагическая обречённость» [Там же, с. 15]. И. Тартаков оплакивал «безнадежно погибшее», он «упивался печальной мелодией Чайковского, от сердца к сердцу нёсся его проникновенный голос» [Там же]. Русская интеллигенция считала И. Тартакова своим певцом – поэтом, «властителем своих дум» [Там же]. Именно так исполнял И. Тартаков и партию Онегина, подчёркивая её романсно-распевные черты. Все признавали Тартакова как непревзойдённого исполнителя музыки Чайковского: «Критики писали, что романсы Чайковского казались созданными как будто для Тартакова, то есть в расчёте на его исполнительскую индивидуальность» [19, с. 55]. «Всё, что Тартаков пел, – утверждает С. Левик, – было оваяно дымкой печали или еле уловимой сдержанности» [10, с. 397]. Может быть, это снижало впечатление от партий бравурных, но зато придавало «какой-то особый лиризм пению, какую-то интимность в “Онегине” и “Демоне”» [Там же, с. 406]. Обратим внимание: на данном художественно-культурном этапе потребовалась «интимность», это как раз то, чего так не хватало на блистательных императорских постановках, то, что было утрачено после консерваторского спектакля «лирических сцен». И Тартаков не только просто вписался в линию оперных Онегиных, но и стал высвечивать ту деталь, которая потребовалась именно в это время: печаль, элегичность, интимность. Конечно, такая односторонность обеднила и образ Онегина, и спектакль в целом, но такова была примета времени, и Тартаков её чувствовал и как тонкий художник подчёркивал.

В апреле 1898 года в Большом театре в Москве в партии Ленского впервые выступил молодой солист Л. Собинов. Мы знаем, что до Собинова в Москве партию Ленского пели довольно скромные певцы, не оставившие никакого следа в русской оперной культуре. И в авторской постановке под руководством Чайковского в 1889 году при наличии блистательного Онегина – аристократа до мозга костей и настоящего *dandy* П. Хохлова и поэтической Татьяны – А. Скомпской спектакль опять оказался неполноценным: достойного исполнителя партии Ленского не нашлось. Поэтому появление молодого (26-летнего) певца, приятной внешности, обладателя исключительно красивого тембра лирического голоса Л. Собинова вызвало настоящую сенсацию. Тем более что уже на втором спектакле артист явился в парике с кудрями до плеч и без привычных бороды и усов.

Дебют Собинова приветствовал Н. Кашкин, видевший в партии Ленского практически всех исполнителей, включая Н. Фигнера, которого он довольно высоко ценил. Но и Н. Кашкин по некоторым деталям отдал предпочтение Собинову, видя в нём потенциально будущего идеального исполнителя партии Ленского, до того времени так и не нашедшего такового (в отличие от других ролей в «Онегине») [12, с. 664]. Юность Ленского-Собинова, его поэтическая внешность, нежный лирический тембр голоса произвели в Петербурге настоящий фурор. Все решили, что наконец-то видят на сцене истинного *пушкинского* Ленского.

Но отдельные критики (в частности, М. Иванов) осуждали сцену ссоры на балу, где Собинов изображал Ленского плачущим [Там же, с. 679]. Плаксивость Ленского-Собинова резко бросалась в глаза, видимо, по сравнению с мужественным образом Ленского-Фигнера. Позже, в 1901 году Н. Кашкин также резко отозвался о трактовке Собинова партии Ленского. Отмечая прекрасный голос артиста, Н. Кашкин внёс значительный диссонанс в хвалебный хор похвал: ариозо не понравилось критику «ни по стилю, ни по оттенкам»: не понравилась «чисто формальная манера смены динамики» в повторяющихся фразах: один раз *forte*, другой раз *piano*: «Подобное чередование оттенков не имеет логического смысла, а музыкального – также. И для нас такая дилетантская манерность уничтожила всякое достоинство исполнения» [Там же, с. 631-632]. Категорически не принял Н. Кашкин и плаксивость Ленского в сцене ссоры на балу [Там же, с. 632]. После такой суровой отповеди Собинов несколько смягчил неприличную на сцене истерику, но в целом эта тенденция исполнять Ленского как плаксивого юношу – осталась. Возможно, именно этим вызвано порицание А. Пазовским «жалобных стенаний», присущих лирическим тенорам при исполнении любых партий [15, с. 64]. Б. Асафьев, анализируя в 1944 г. оперу Чайковского «Евгений Онегин», видимо, тоже исходил из собиновских интонаций, говоря о «душевном надрыве» в ансамбле после ариозо «В вашем доме»: «Голоса вступают, когда нарастание оскорблённого поэтического чувства Ленского грозит перейти в стон, в рыдание» [1, с. 96].

Ещё раз подчеркнем: Собинов обладал (по признанию современников) редкой красоты голосом мягкого, лирического тембра. Естественно, образ Ленского как нельзя лучше подходил для такого типа голоса, тем более что рядом с Ленским-Собиновым был зачастую Онегин-Тартаков, также обладавший мягким, элегическим баритоном. Это был великолепный вечерний, элегический ансамбль.

Ленский Фигнера, как мы уже говорили, был совершенно другой. Во «взрослом» спектакле Направника был и взрослый Ленский с соответствующими поступками, поведением и интонационной основой. Он боролся за свою любовь до конца, он сознательно вызывает неверного друга на дуэль и погибает как солдат – нелепо, случайно – не судьба. Пусть голос Фигнера не обладал прекрасным тембром, но этот голос мог выразить самые разнообразные чувства и страсти: и нежнейшую любовь, и кипучие страсти в различных партиях, в том числе и Ленского. Собинов же обладал чисто лирическим тенором чарующего, веселого, лучезарного тембра. В этом была его сила и слабость. Сила – в исполнении проникновенных и нежных сцен. Он всегда давал образ по-юношески влюбленного героя – Ромео, Ленского, Де Грие, Надира, безмятежный образ царя Берендея. Это было ново и свежо для русской (да, видимо, и не только) оперной сцены. И в партии Ленского это было «попаданием в яблочко». Ведь в России начинался довольно сложный период.

Не только Собинов и Тартаков, не только оперный театр искали повод для отпевания России. Оплакивал её по-своему и драматический театр в лице К. Станиславского и в его постановке «Вишнёвого сада» Чехова, оплакивали её и Врубель, и Серов, и Фокин, и Нижинский, и Блок, и Надсон и ещё многие-многие тонкие и чуткие художники периода России, стоящей на пороге катастрофических катаклизмов. Видимо, в период процветающей, богатой страны и был необходим образ активного Поэта Ленского в трактовке Н. Фигнера, тогда центром спектакля были страдания Татьяны и преображённого страстью Онегина. В годы же предчувствия гибели России возродился Ленский, ближе к литературному первоисточнику: поэт сентиментального направления, поэт пассивный. Собинов даже усилил некоторые черты сентиментализма: у Пушкина сказано, что у Ленского были не только «кудри чёрные до плеч», но и «всегда восторженная речь» [16, с. 210], интонации которой совершенно исчезли в исполнении Собинова. Облик Ленского в трактовке Собинова был грустным, интонации были замедленными, печальными, его становится жалко не как гибнущего поэта-романтика, загубленного действительностью, а как маленького несмышленного подростка.

Десять лет спустя после триумфального выхода Л. Собинова в роли Ленского Петербург услышал ещё одного Ленского – Дм. Смирнова. В то время Л. Собинову было уже 36 лет, Смирнову – 26. Предполагаем, что появление Дм. Смирнова в роли Ленского не вызвало такого ажиотажа, так как спектакли этого певца всегда были триумфом совершенно другого направления вокальной культуры и артиста совершенно иных личностных качеств. Дм. Смирнов не обладал голосом такой красоты тембра, как Д. Собинов, но он был настоящим европейским певцом, с великолепной техникой, культурой и прекрасной сценической внешностью; его коронными были труднейшие партии тенорового репертуара: Герцог, Фауст, Рауль, Эдгар, Рудольф. Дм. Смирнов как один из лучших представителей отечественной вокальной школы участвовал в Дягилевских «Русских сезонах» в Париже [22, с. 380]. Он создал свой неповторимый облик Ленского. Ленский Собинова подкупил внешностью, мягкостью, известной сентиментальностью. Ленский Смирнова – порывистый, влюблённый, поэтически-взволнованный и трепетный. Пожалуй, некоторое впечатление можно составить, сравнивая записи фрагментов арий Ленского в исполнении Л. Собинова и Дм. Смирнова. Первое ариозо «Я люблю вас, Ольга» Собинов исполняет достаточно степенно, певец постоянно подчёркивает красоту своего голоса, замедляет все подходы к верхним нотам и, естественно, делает на них значительные остановки [25].

Дм. Смирнов проходит мимо всего этого, стремясь в порывистом увлечении восторженно (в соответствии с пушкинской характеристикой героя) рассказать о своей любви [24]. Ариозо «В вашем доме» звучит у Смирнова удивительно проникновенно. Он буквально «играет» красками своего голоса, добываясь выразительности, трепетности всего эпизода. Здесь у Смирнова звучит не обида (как у Собинова), а недоумение. Смирнов-Ленский всё время старается вызвать и удержать в душе светлые воспоминания, пользуясь в основном светлым тембром, светлыми красками. Тем более оправдываются резко брошенные слова: «Точно демон коварна и зла».

Ария «Куда, куда вы удалились» записана Собиновым в 1908 году [27], Смирновым – в 1909 [26]. И здесь слышна очень большая разница в трактовках арии, да и в подходах ко всему образу, так как она является в этих постановках практически кульминационной. Ленский в исполнении Собинова точно знает, что это – последние минуты его жизни, он обречён и смиренно прощается с жизнью, сентиментальный поэт оплакивает прекрасное уходящее. Видимо, именно это и было принципиально новым в трактовке образа Ленского Собиновым, это перекликалось с недавней смертью Чайковского, с его лебединой песней – Шестой симфонией. Действительно сладкий, красивый голос певца позволял ему мало заботиться о разнообразии красок голоса, ведь он был и так пленительно-прекрасен, как закатное солнце – ласковое и мягкое.

В исполнении Дм. Смирнова в арии «Куда, куда вы удалились», скорее, можно услышать возможность расставания с жизнью, один из двух вариантов, но уверенности в трагическом исходе нет. Это – монолог молодого человека, «просчитывающего» варианты. Но главное для него – свет, любовь, воспоминания о радости и надежда на радость. Поэтому для певца главное – это устремлённые призывы: «...приди, приди, желанный друг...» [Там же]. Вполне определённо можно сделать вывод, что Ленский в исполнении Дм. Смирнова продолжил линию, начертанную Фигнером: это поэт активный, трепетный, увлекающийся, горячий и порывистый. Но – в отличие от Фигнера – поэт юный, с прекрасной внешностью, стройный и хорошо сложенный. Это – Ленский Чайковского, а не Пушкина. Энергичность и выразительность интонаций от Н. Фигнера, помноженные на молодость и прекрасные внешние данные молодого Л. Собинова с добавлением собственных личностных качеств, создали Дм. Смирновым достаточно новый образ героя на данном этапе развития музыкальной культуры России.

Критик С. Цветаев задаётся вопросом о сущности роли Ленского: «Но кто же Ленский? Утро весны или закат осеннего дня? Что его лирика? Печаль, пусть светлая, но всё же печаль, вызванная грустным сознанием, что из жизни ничего не вышло, или она порождена чувством неисчерпаемой веры в людей, в жизнь – лирика, прекрасная своей идеальностью и наивностью?» [21, с. 170]. Несмотря на всеобщее признание как эталона партии Ленского, созданного Собиновым, – образа сентиментального юноши, – критик (не называя фамилий), негодует: «Казалось, что исполнители должны были углубить в арии Ленского её жизненные черты; к сожалению, нередко происходит обратное – исполнение её носит характер пассивный, инертный» [Там же, с. 174]. Указывая на многочисленные отклонения от темпа в сторону замедления, «интонирование со старческой усталостью», произвольные *fermato*, усиливающие безнадежность (не впечатления ли от исполнения Л. Собинова?), критик называет всё это «примерами произвольного искажения музыки» [Там же, с. 176]. И как противовес этому С. Цветаев приводит пример трактовки образа Ленского солистом Мариинского (Кировского) театра Н. К. Печковским. Его Ленский живёт «в мире идеальных представлений, окрыляет поэтической фантазией, даёт полноту жизнеощущений. Он по-весеннему силен» [Там же]. Эта трактовка на новом историческом этапе продолжает линию образа Ленского, созданного Н. Фигнером и Дм. Смирновым, усиленную красотой тембра, напоминающую весенний тембр тенора Л. Собинова.

XX век. Новые тенденции в трактовке образа Ленского

Однако образ Ленского, представленный в далёком 1898 году Л. Собиновым, оставался главным примером для отечественных теноров первой половины XX века. Этот феномен имеет своё объяснение.

Первую половину XX века Европу потрясли две кровавых войны. Неудивительно, что именно в конце 40-х годов так ярко заявил о себе талант трагической певицы-актрисы М. Каллас: «Кто-то из критиков назвал Марию Каллас “музой плача”, написав, что она пришла в послевоенный оперный мир с тем, чтобы оплакать пением всех убитых, всех замученных» [7, с. 119]. Но если главные героини М. Каллас – невинные жертвы ревности (Норма и Тоска), социальных обстоятельств (Лючия, Виолетта), то в России, пережившей гибель миллионов невинных жертв в ходе и Первой мировой войны, и гражданской, и Великой Отечественной, настоящим символом гибели молодого поколения стал Ленский. Ленский – жертва предательства, вероломства. Ленского убивает бывший друг, враг, и зрители оплакивали миллионы юных жизней, убитых врагом. В опере «Евгений Онегин» первой половины XX века Ленский стал *главным* героем, достойным искреннего оплакивания. Именно поэтому интонации, найденные Собиновым, оказались так долго созвучными отечественным зрителям и слушателям. Один из лучших исполнителей партии Ленского – С. Лемешев утверждает, что «Собинов создал такой гармоничный и классически законченный образ Ленского, что, в сущности, не оставил возможности для какой-либо принципиально иной трактовки этой роли» [11, с. 302]. Больше того, Лемешев усиливал черты Ленского, намеченные Собиновым: певец смягчал даже естественные для оскорблённого молодого человека резкие слова: «Я подчёркивал слова “прекрасна, как день”, а слово “коварна”, несмотря на фермату и forte, всячески стремился смягчить выражением душевной боли и горечи обиды» [Там же, с. 326].

Вторая половина XX века культурной жизни в России знаменуется появлением новых эстетических признаков. Выступление Вэна Клайберна на первом международном конкурсе имени П. И. Чайковского в 1958 году буквально ошеломило публику своим ярким романтизмом, своей открытой эмоциональностью. Блистательная победа юного виртуоза-романтика В. Третьякова на конкурсе имени П. И. Чайковского в 1966 году как бы распахнула двери романтизму как *основному* эстетическому направлению молодых музыкантов. Наконец, «золотая плеяда голосов поры расцвета Большого театра» [13, с. 483]: В. Атлантов, Ю. Мазурок, Т. Милашкина, Е. Нестеренко, Е. Образцова – стала вносить коррективы в устоявшиеся трактовки и интонационные основы героев в операх, давно идущих на сцене Большого театра. Так, В. Атлантов не соглашался с привычной трактовкой образа: «Мне было как-то безумно жаль Ленского. Несправедливость, неудача, глупый случай, недоговорённость, бестактность и холодность Онегина» [7, с. 54]. Не оплакивание, а протест против «глупого случая» стал главным в трактовке В. Атлантова образа Ленского. Именно поэтому он – как пишет сам певец, – «всегда старался в тех лирических партиях, которые я пел, подчеркнуть драматическое начало» [Там же, с. 55]. Тем более что, как считает И. Коткина, «к тому времени, когда Ленского пел Атлантов, собиновская традиция в Большом театре уже исчерпала себя. А вместе с ней ушла в прошлое ностальгия по утончённой изысканности Собинова, соединившего в своём пении утончённый психологизм с утончённой чувственностью» [Там же, с. 132].

Настоящим событием стала в 1968 году постановка «Евгения Онегина» в Большом театре режиссёром Б. А. Покровским и дирижёром М. Л. Ростроповичем. Выдающийся дирижёр пригласил на роль Ленского молодого певца В. Атлантова. Новое время и молодые певцы стали по-иному высвечивать отдельные детали музыкального материала, расставляя иные акценты: именно юношеская жизнерадостность, восторженность и совершенная нелепость гибели Ленского стали главными чертами в трактовке В. Атлантова. Безусловно, подобный подход к трактовке образа Ленского «возникал на основе очень современного ощущения и очень старой дособиновской традиции, когда партию Ленского исполняли драматические тенора. Лучший петербургский Ленский Николай Фигнер... торжествовал вновь» [Там же, с. 133]. Это не было возвращением к старым трактовкам, это было восприятие *новых* интонаций, появившихся в 60-70-х годах XX века в России, выразителями которых стали молодые исполнители.

Такой процесс затронул и композиторское творчество. Е. Денисова отмечает: «Сегодня можно констатировать, что романтическая образность является некоей художественной доминантой современного композиторского творчества» [5, с. 23-24].

Никогда не покидающие концертные программы и оперные сцены романтические сочинения свидетельствуют о самом романтизме как о неиссякающем источнике торжества духа Личности, об «удесятерённом

чувстве жизни, которое характеризует романтизм вообще» [3, с. 362]. Неоромантизм – как безусловный признак отечественного исполнительского искусства в середине и конце XX века – ярко проявляется в трактовках камерной и оперной музыки, и образ Ленского сверкает новыми гранями, подтверждая романтическую сущность творчества гения русской музыки – П. И. Чайковского. Именно такой подход должен стать и наиболее ярким ориентиром для молодых исполнителей.

Список источников

1. **Асафьев Б.** «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 73-162.
2. **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. **Блок А.** О романтизме // Блок А. Собрание сочинений: в 6-ти т. Л.: Художественная литература, 1982. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905-1921. С. 352-364.
4. **Гозенпуд А.** Русский оперный театр XIX века: в 3-х т. Л.: Музыка, 1973. Т. 3. 1873-1889. 328 с.
5. **Денисова Е. Н.** Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2001. 260 с.
6. **Каплан Э. И.** Жизнь в музыкальном театре. Л.: Музыка, 1969. 218 с.
7. **Коткина И.** Атлантов в Большом театре. Судьба певца и движение оперного стиля. М.: Аграф, 2002. 336 с.
8. **Ларош Г. А.** Избранные статьи: в 5-ти вып. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. Чайковский. 366 с.
9. **Ларош Г. А.** Чайковский как драматический композитор // Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5-ти вып. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. Чайковский. С. 195-277.
10. **Левик С. Ю.** Записки оперного певца. М.: Искусство, 1970. 536 с.
11. **Лемешев С. Я.** Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве. М.: Советский композитор, 1987. 399 с.
12. **Леонид Витальевич Собинов:** в 2-х т. / сост. К. Кириленко. М.: Искусство, 1970. Т. 1. Письма. 791 с.
13. **Маршкова Т., Рыбакова Л.** Большой театр. Золотые голоса. М.: Алгоритм, 2011. 1024 с.
14. **Неверов Я. М.** О новой русской опере Глинки «Жизнь за царя» // Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 337-339.
15. **Пазовский А.** Записки дирижёра. М.: Музыка, 1968. 561 с.
16. **Пушкин А. С.** Сочинения: в 3-х т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2. Поэмы. Евгений Онегин. Драматические произведения. 527 с.
17. **Старк Э.** Артист музыкального театра // Фигнер Н. Н. Воспоминания. Письма. Материалы. Л.: Музыка, 1968. С. 23-40.
18. **Старк (Зигфрид) Э.** Петербургская опера и её мастера. Л. – М.: Искусство, 1940. 327 с.
19. **Тартаков Г.** Книга о И. В. Тартакове. Л.: Музыка, 1978. 87 с.
20. **Фигнер Н. Н.** Воспоминания. Письма. Материалы. Л.: Музыка, 1968. 189 с.
21. **Цветаев С. А.** Проблема исполнительства в операх П. И. Чайковского // П. И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский). Л.: Изд-е Ленинградского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени С. И. Кирова, 1941. С. 155-239.
22. **Цодоков Е.** Опера: энциклопедический словарь. М.: Композитор, 1999. 580 с.
23. **Чайковский на московской сцене: первые постановки в годы его жизни** / общ. ред. В. В. Яковлев. М. – Л.: Искусство, 1940. 504 с.
24. **Чайковский П. И.** Ариозо Ленского. Дм. Смирнов. 022329 (2855 с). Петербург, октябрь 1913 г. Gramophone Company, Ltd. Мелодия, 1986. M10 471 29 002.
25. **Чайковский П. И.** Ариозо Ленского. Л. Собинов (с фортепиано). 2 – 22649 (1972L). Москва, 1904 г. Gramophone and Turewriter Company, Мелодия, Всесоюзная фирма грампластинок, 1985. M10 46633 008.
26. **Чайковский П. И.** Ария Ленского. Дм. Смирнов. VB 39 022154 (430 s). Петербург, 1909 г. Gramophone Company, Ltd. Мелодия, 1986. M10 471 29 002.
27. **Чайковский П. И.** Ария Ленского. Л. Собинов (с фортепиано). Петербург, 1908 г. Pathe 27 308, Мелодия, Всесоюзная фирма грампластинок, 1985. M10 46633 008.
28. **Чайковский П. И.** Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. 365 с.
29. **Чайковский П. И. на сцене Театра оперы и балета им. С. М. Кирова:** сб. статей. Л.: Изд-во Ленинградского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (б. Мариинский), 1941. 449 с.
30. **Чайковский П. И.** Полное собрание сочинений: в 17-ти т. М.: Музгиз, 1957. Т. 3-а. Литературные произведения и переписка. 256 с.
31. **Чайковский П. И.** Полное собрание сочинений: в 17-ти т. М.: Музгиз, 1961. Т. 6. Письма. 1876-1877. 396 с.
32. **Чайковский П. И.** Полное собрание сочинений: в 17-ти т. М.: Музгиз, 1966. Т. 10. Письма. 1881 г. 359 с.

**TRANSFORMATION OF PERFORMER'S APPROACHES TO LENSKY'S IMAGE
IN TCHAIKOVSKY'S "EUGENE ONEGIN" AS A TENDENCY FOR CHANGING ESTHETIC CRITERIA
OF RUSSIAN OPERATIC CULTURE IN THE XIX-XX CENTURIES**

Stepanidina Ol'ga Dmitrievna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatoire
tsarkova_elena@mail.ru

The article examines the transformation of Lensky's image in Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin". The author identifies the interrelation of the genre specificity of the opera, existing theatrical traditions and the choice of performers among the students of Moscow Conservatoire; reveals the originality of Lensky's operatic image in comparison with his literary prototype. Special attention is paid to analyzing the performer's interpretations of Lensky's part at different opera houses, from the first productions till nowadays. The researcher analyzes their determination by the state of musical culture, conductors' purposes, requirements of the stage and audience, the singer's individuality.

Key words and phrases: P. I. Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin"; Lensky's image; N. Figner; L. Sobinov; D. Smirnov; S. Lemeshev; V. Atlantov.