



ВЫБЫВАНЕЦ Элеонора Васильевна

кандидат искусствоведения, преподаватель теории музыки
Детской школы искусств № 12,
Краснодар, Россия

Eleonora V. VYBYVANETS

Cand. Sci. (Musical Art), Lecturer of the Music Theory,
12th Children's Art School,
Krasnodar, Russia
elavib@mail.ru



УДК 792.09
ГРНТИ 18.45.91
ВАК 24.00.01

**«Театр уж полон...» Опыт
осмысления оперного шедевра**

В статье критически анализируется конкретная сценическая версия оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, выявляются ее достоинства и недостатки. Опыт осмысления оперного шедевра представлен в контексте социокультурной ментальности и проблематики современности. Новая версия постановки, премьера которой состоялась в декабре 2015 г., представляется актуальной и своевременной. Автор указывает на то, что контраст добротного и значительно более близкого традициям нового прочтения с прежней версией рассматриваемого произведения довольно разителен. В центре внимания – освещение лирической сущности музыкально-сценической драматургии и характеристик героев оперы, попытка раскрытия философской составляющей замысла Пушкина и Чайковского. Сделан вывод, что постановщики добились достаточно внятного и непротиворечивого (за малыми исключениями) единства между музыкально-драматургическим развитием и его сценическим воплощением.

Ключевые слова: Краснодарский музыкальный театр, В. Карклин, лиричность, любовь, режиссерское решение, визуальные метафоры, певцы-солисты, оркестр, сопереживание зрителя-слушателя.

**“The Theater Is already Full...”
Experience of Understanding
of the Opera Masterpiece**

The author critically analyzes the specific stage version of the opera “Eugene Onegin” by Pyotr Tchaikovsky and identifies its advantages and disadvantages. The experience of comprehension of the opera masterpiece is presented in the context of the socio-cultural mentality and problems of the present. The new version of the play, the premiere of which took place in December 2015, seems relevant and timely. The author points out that the contrast between the new reading, good and significantly closer to the traditions, with the previous version of the opera is rather striking. The focus is on the coverage of the lyrical essence of musical stage dramatic composition and the characteristics of the heroes of the opera, an attempt to reveal the philosophical component of the intentions of Pushkin and Tchaikovsky. It is concluded that the directors have achieved a sufficiently intelligible and consistent (with few exceptions) unity between the musical and dramatic development and its scenic embodiment.

Keywords: Krasnodar Musical Theater, V. Karklin, lyricism, love, director's decision, visual metaphors, soloists, orchestra, empathy of viewer-listener.

На известие о том, что 6 декабря 2018 г. увидит свет рампы долгожданная, уже более полугода не исполнявшаяся на сцене Краснодарского музыкального театра ТО «Премьера» опера П.И. Чайковского «Евгений Онегин», с большим энтузиазмом отреагировали многие из числа краснодарской театральной публики и музыкантов-исполнителей. И это «обыкновенное чудо» — воспользуемся здесь названием некогда популярного кинофильма — свершилось! «Чудо» потому, что мы вновь соприкоснулись с изумительным творением Петра Ильича — настоящим украшением репертуара любого оперного театра. А его чудесным возрождением мы обязаны блистательному дирижеру и художественному руководителю театра Владиславу Карклину, приглашенному из Санкт-Петербурга. Именно его титанические усилия и профессиональное мастерство, умение подобрать «команду» постановщиков (кстати, из той же родной Северной столицы), «заразить» своей трепетной любовью к великому произведению, организовать и проделать всю работу с исполнителями определили художественный уровень спектакля, думается, ничуть не уступающий столичному!

«Обыкновенное» же потому, что этот — иначе не скажешь — творческий взлет, в котором человек способен превзойти сам себя, совершен обычными людьми-тружениками, составляющими театральный организм: постановщиками, артистами, оформителями и рабочими сцены. Все они живут рядом с нами и, вкладывая душу, творят прекрасное для нас.

И действительно, публика, пришедшая в этот вечер в театр, с лихвой могла получить и сильные переживания, и высокое художественное наслаждение, и пищу для раздумий, длящиеся еще очень долго после окончания спектакля. Очень хочется надеяться, что и у попавшей на оперу в массово-организованном порядке молодежи после этого неординарного события повернется душа к настоящему искусству.

Здесь в нашем повествовании необходима маленькая историческая справка. Знакомство публики с оперой «Евгений Онегин» на сцене Краснодарского музыкального теа-

тра началось в сентябре 2002 г. с постановки Дмитрия Бертмана и Романа Виктюка (Москва). Модернистский спектакль-шоу — так его называли критики — учитывал тогдашние возможности труппы и продержался на сцене лет десять. Но с тех времен в театре многое изменилось: поменялись творческие руководители трупп, в состав последних пришли новые исполнительские силы. Изменились и требования зрителей-слушателей. Потому так своевременна была новая версия этого бессмертного произведения, премьера которой состоялась в декабре 2015-го. Контраст добротного и значительно более близкого традициям нового прочтения с прежней версией — разительен. Желание понять, в чем же кроется магия воздействия спектакля, побудило разобраться в этом по существу.

Предваряя аналитические выкладки, оговорим следующее. В суждениях о спектакле нельзя не учитывать жанровую специфичность данного произведения как «лирических сцен». Лиричность «Евгения Онегина» — если воспользоваться критериями лирического, отмеченными С.С. Гончаренко [3, с. 85–87], заключается: а) в определенной автономности отдельных картин, связанных едиными героями и причинно-следственными связями; б) в отсутствии целенаправленно, динамично и напряженно развивающейся фабулы, что так свойственно лирике. Преобладают не законы сюжетного развития, а эмоциональные мотивы как результаты некоего действия, поступка, ситуации, сценически не показываемых; в) в доминировании в опере лирической составляющей, то есть сосредоточенности на внутреннем, личностном, но в то же время — как писал о своем детище композитор — на «общечеловеческих чувствованиях».

Ядром же внутреннего мира личности, мерилom человеческой души выступает любовь и верность в своих различных проявлениях и качествах, социальной окрашенности и степени проявления чувства. Прежде всего это любовь мужчины и женщины в диапазоне от восторженно-самозабвенной романтической влюбленности (Ленский) — до благоговейшей любви-обожания (Греммин), от чистой и пылкой любви-грезы, приносящей в реальности страдания, гибель (Татьяна, Ленский) —

до любви, по словам Б. Асафьева, навечно «застывшей в сердце воспоминанием» [1, с. 127] (Татьяна); от безрассудной всепоглощающей страсти (Онегин) — до любви-долга, исполненной уважения и благодарности (Татьяна). Контрастно оттеняют и дополняют эту живую любовную стихию квази-любовь: привычка, привязанность (Ларина-мать, крестьянка няня) или сочиненная литературно-романная любовь. Подобное «схватывание» Чайковским сути образов «лирических сцен» делает их философски углубленным исследованием человека с его жизненными проблемами, социальной и личностной психологией. Причем не зависящими от конкретной эпохи или страны действия.

Начнем с 1-й картины, которая и насыщена действием и, одновременно, подталкивает к обобщениям философского плана. В ней не только экспонируются основные персонажи и обрисована атмосфера действия — помещная жизнь с ее атрибутами, не лишены привлекательности: с крестьянскими песнями и обрядами, приуроченными постановщиками к завершению сбора урожая (снопы сжатой пшеницы, усыпающие сцену яблоки), с неспешными занятиями и беседой хозяйки, музицированием барышень и приездом гостей. В сцене уже ясно очерчено развитое далее сопоставление субъективных человеческих устремлений к прекрасному, возвышенно-одухотворенному — с объективной жизненной средой и ее традиционным укладом, жизнеощущения юности — со зрелой житейской рассудительностью, поэтического — и прозаического отношения к действительности, романтического — и обыденно-житейского модуса чувствований персонажей. Музыкальное средоточие романтической одухотворенности — это, конечно, Вступление, вводящее в эмоциональную атмосферу оперы и передающее слушателям состояние души ее героини — Татьяны. В его секвенцируемых интонациях сочетаются тоска ожидания, порыв и вопрошание: когда же сбудутся мечты, придет и в ее жизнь любовь, о которой столько написано в романах? Непосредственно продолжает эту лирическую линию дуэт Ольги и Татьяны «Слышали ль вы» с безусловным приоритетом настроений Татьяны, и сцена Ленского с Ольгой.

Войти в эти субъективные переживания персонажей, выражаемые музыкой, почувствовать оттенки их содержания помогают скупые сценографические детали (художник-постановщик Алексей Орлов). Так, качели — привычный атрибут усадебного быта — это и знак сельской идиллии, и очарования созерцанием любимой (как тут не вспомнить картину Фрагонара «Счастливые возможности качелей?»), но также неустойчивости (взлет-падение) романтических чувствований. Уложенные в стог снопы нового урожая, подле которого происходит диалог Ленского и Ольги, кроме обрисовки ситуации и времени действия (окончание жатвы) могут восприниматься как символы царящего в природе неизменного порядка (естественный приход поры пробуждения чувств), а также их природной силы и свежести. Близок к этим значениям и другой предмет сценического оформления — раскатившиеся по сцене яблоки. Они служат метафорой жизни, плодоносных сил природы, любовного влечения и надежды на брак, символом познания и искушения. А мобильность формы плодов — знаком отсутствия закиселости и дара балансирующего равновесия, свойственных молодости. Обилие же яблок указывает на точную календарную дату действия — конец лета, август, Яблочный Спас.

В то же время даже объективированные жанрово-бытовые фрагменты сцены, например, крестьянские хоры, содержат тот же вышеупомянутый контраст: индивидуализированное высказывание «Болят мои ноженьки» в духе протяжной лирической песни противопоставлено общей плясовой «Уж как по мосту, мосточку». Отметим попутно, что театральные хоры (хормейстер Игорь Шведов) звучат стройно и выразительно. Лишь солирующий бас подал свою реплику в совсем не академической манере и явно детонируя.

Режиссерская же интерпретация картины привлекает дополнительно внесенными элементами сюжетности, которые, избавляя действие от статики, дают пространство и для ритуальности, и для забавных игровых эпизодов в духе скоморошества (ряженые, медведь). Жаль только, что увлечение последними привело к излишней сценической суете и не-

сколько заслонило важнейшие лирические линии оперы — диалог Ленского с Ольгой и его любовное признание, молчаливые томления Татьяны.

Отметим, что в той же картине начинается постепенно вырисовываться сценически и музыкально роль титульного персонажа оперы, жизнь и «деяния» которого роковым образом влияют на судьбу Татьяны, разрушая ее счастье, и Ленского, губя юную жизнь по ничтожному, в сущности, поводу. Но также, словно по закону бумеранга, ломаются и собственная личность и судьба Онегина. Такой конфликт морально-нравственного порядка заложен — как это показано в книге петербургского исследователя И. Н. Налетовой [4] — в самой партитуре оперы — ее интонационно-тематическом развитии и музыкальном формообразовании, тесно связанными с вербальным текстом.

Выявить и отразить это в своем музыкальном прочтении сумел дирижер В. Карклин совместно с музыкантами-исполнителями — актерами-певцами и оркестрантами. Нельзя не сказать тут о согласованности и хорошей сбалансированности звучания как самого оркестра (кстати, играющего ведущую роль в создании непрерывного драматургического развертывания в «лирических сценах»), так и между оркестром и вокалистами. А также о мастерстве выявления полифонической многослойности музыкальной ткани — и контрапунктирующих голосов, и характерных тембровых сочетаний. Хотя все же не обошлось без редких, но тем более досадных «выпячиваний» тромбона в подголоске, нарушивших гармоничность звучания или промахов солирующей валторны, поначалу недостаточно пластичной в кантилене.

Отдельно отметим в 1-й картине (а также в последующих, особенно в 4-й) превосходно организованное звучание вокальных ансамблей и ансамблей с хором, что является всегда непростой задачей и для дирижера, и для хормейстера. Все звучало стройно, упорядоченно и хорошо прослушивалось. А ведь далеко не редкость, когда в подобных эпизодах возникает нечто вроде музыкального «месива».

Обращаясь теперь к центральным персонажам, будем помнить, что по сравнению с героями А. С. Пушкина в опере акцентирована их внутренняя — лирическая суть.

Татьяна — «простая дева» с возвышенно-поэтичной душой, меланхоличная мечтательница, склонная «к грусти томной» — внешне скромна, неброска, но внутренне — необычайно богатая, страстная и глубокая натура. Ее драма началась еще до появления Онегина: она одинока, чужая в собственной семье: «...я здесь одна, никто меня не понимает». Узнав любовь и пережив ее неразделенность, сумела переплавить всю силу и горечь отвергнутого чувства в силу характера, в нравственную стойкость и способность принять твердое решение, не поддаваясь искушениям все еще сильного чувства («... я другому отдана и буду век ему верна»). Этот нравственный урок, преподанный нам классиками, злободневен во все времена, но сегодня, возможно, особенно необходим.

Почти зеркально противопоставляется ей Ольга — очень юная, с еще незрелым сознанием беззаботно-радостная резвушка, не обременяющая себя серьезными переживаниями и думами. Она плывет по течению жизни, повинувшись обстоятельствам, и ценит прозаические житейские радости. Не случайно Б. Асафьев обратил внимание на интонационную общность ее арии и хора «Уж как по мосту, мосточку». Мило подтрунивая над склонностями сестры и выхватив у нее книгу, она провозглашает свое жизненное кредо бархатным меццо-сопрано Натальи Бызеевой.

Ключевая для раскрытия образа Татьяны сцена письма (2-я картина) является и презентацией сюжетной канвы (составление текста признания), и, одновременно, романтической эмоциональной рефлексией, превращающейся в искреннюю, безо всякой рисовки и игры, исповедь. В этой исповеди — скорее самой себе, чем предмету своих упований — в последовательности ее разделов и непрерывном интонационно-музыкальном токе постепенно и психологически совершенно правдиво проявляется сущность этого закрытого поначалу образа. Проявляется в поэтапном расцветании любовного чувства: от смутных мечтаний к экстатическому утверждению. Ис-

полнительница роли Татьяны Гюльнара Низамова уверенно справилась с этой трудной в вокальном и актерском отношении сценой. Слушателя покорили красота голоса и выигранные внешние данные актрисы, ее выразительное и точное интонирование, убедительное вокально-драматургическое решение образа (последнее полнее раскроется чуть позже). Можно лишь пожелать большего эмоционального, а значит — тембрового, артикуляционного и динамического разнообразия в исполнении сцены, способного именно через музыку выявить все повороты и тонкие смысловые нюансы в партии Татьяны.

Постановочное же решение картины разочаровывает своей крайней упрощенностью, хотя замысел режиссера понять можно. Татьяну окружает темное и пустое сценическое пространство, словно восполняемое ее беспокойными перемещениями. Единственный намек на то, что это комната — окно в правой кулисе, воспринимаемое как символ мечты об иной жизни. Здесь возможно истолковать тьму и пустоту как знаки некоего затмения сознания Татьяны, пребывающей в состоянии полной смятенности чувств, а также как знак ее одиночества или пустоты и монотонности внешних событий ее жизни. Наконец, как символизацию итога ее сердечных волнений: «все пустое...». Когда же к героине приходит осознание происходящего с ней и готовность принять смелое решение своей судьбы, она — как бы на взлете вырвавшегося вовне чувства, освобожденного от тисков условностей — выбегает в ночной сад, к огромному столу, на котором и продолжается действие. Данная мизансцена, напоминая режиссерский ход в постановке ГБТ 2012 года, в целом вполне приемлема. Однако, желаемого сосредоточения на внутреннем действии, выявляемом музыкой, все-таки не происходит. Кроме того, не лишне было бы учесть известную сценическую закономерность, что внутреннее, скрытое чувство при минимальном внешнем проявлении может лишь выиграть в степени накаленности. В этой связи обстановка душевной спальни и сценическая статика героини смогли бы только подчеркнуть и усилить рвущийся наружу энергетический сгусток ее сильнейших переживаний, преодолевающих

этикетные правила и стеснительность, подталкивающих ее к решимости действовать.

Разумеется, натуралистичность, буквальная предметность оперных декораций — давно в прошлом. Сегодня условность, минималистичность, ограниченность полунамеками стали привычными в сценическом оформлении спектакля. Усилились метафоричность, символическое значение каждой визуальной детали, не столько концентрирующей внимание, сколько пробуждающей способность «слушающего зрителя» (Б. Покровский) домыслить, дофантазировать обстоятельства действия. Но и на этом пути, думается, есть предел, не дающий — по словам того же Б. Покровского — переродиться оперной музыке, остающейся не подкрепленной убедительным сценическим образом, в симфоническую, концертную [5, с. 34]. К тому же исполнительнице роли Татьяны было бы удобнее, избежав ненужных метаний, сосредоточиться и выстроить музыкально-драматургическую логику развития более выразительно, преодолев уже упомянутую ранее монотонность в этой гениально продуманной Чайковским картине.

Продолжение событий в 3-й картине — ответ Онегина на ее послание — также сопровождается красноречивой сценографией: закатный сумрак, голые безжизненные силуэты деревьев символизируют умершие надежды девушки и высвечивают фатальность для ее жизни трагедии отвергнутой любви.

Здесь же предстает уже в полный рост образ главного героя, поглощенного демонстративно-сочувствующими нравоучениями Татьяне. Однако, в привычно-учтивых интонациях Онегина сквозит безразличие к скромной девушке из провинциальной сельской глуши, угадывается желание спрятать свою бесчувственность под маской «светски благовоспитанной иронии» [1, с. 126]. Владимир Кузнецов — исполнитель партии Онегина — в этой назидательной арии очень удачно выявляет не только врожденное благородство, но и бессердечие героя, руководствующегося лишь рассудком. Мало того, на именинах Татьяны в 4-й картине в образе Онегина раскрываются и такие, лишь намеченные ранее личностные особенности, как всепоглощающая скука, вызванная переизбытком в жизни

удовольствий и развлечений; привычка потакать собственным капризам и сиюминутным настроениям; высокомерно-пренебрежительное, маскируемое холодной вежливостью, отношение столичного аристократа к деревенским соседям — обитателям окрестных поместий, к их простому быту и нравам; наконец, равнодушно-инертное подчинение этикетным представлениям о чести и беспечное отношение к возможным последствиям своих поступков — все это закономерно привело к драматической ссоре с недавним другом и трагической развязке — его хладнокровному «легитимному» убийству на дуэли.

Этим событиям и судьбе Ленского посвящены 4-я и 5-я картины оперы. Собственно образ юного, влюбленного в Ольгу поэта, его романтическое мироощущение, при котором он не знает ни в чем середины, его очень непосредственное, «самоослепленное глубокое чувство» [1, с. 129] полно раскрываются уже в 1-й картине. Диалогическая сцена с Ольгой и знаменитое ариозо «Я люблю вас», близкие по интонациям партии Татьяны (общность романтических натур, для которых центр мира — любовь, и «обреченность идеально настроенной души» [2, с. 205]), всецело подчинены логике развития чувств: от робких вздыханий и любования возлюбленной — к пылкой страсти, восторженному признанию и упоению счастьем. Его чувство настолько непосредственно и сильно, что все с ним связанное переживается обостренно-преувеличенным. Потому, едва приоткрыв «книгу жизни», в 4-й картине (праздник в доме Лариных) он сталкивается с легкомыслием и непониманием Ольги, принимаемыми за бесчувственное кокетство, с мнимым коварным «соперничеством» Онегина, просто срывающего досаду за скуку в обществе недалеких провинциалов. Разыгравшаяся на нейтральном фоне вальса, мазурки пересудов гостей драма мнимого любовного «треугольника» приводит к сильнейшему эмоциональному потрясению Владимира, крушению романтических иллюзий любви и дружбы, а затем — в 5-й картине — к горькому предчувствию смертельного исхода. Кульминация трагедии — сцена дуэли, решенная традиционно. Смысловые штрихи ее малочисленных визуальных деталей дополняют му-

зыкально-поэтическое содержание: зимний пейзаж и снег (метафора эмоциональной замороженности героев, предчувствия смерти), мельничное колесо (аллегория неумолимого движения все размалывающей судьбы, символ утекающего времени и даже носитель магического свойства поворачивать ход событий), клубящийся туман (метафора вечности, забвения небытия), и бывшие друзья один на один (не считая секундантов), ситуативно превратившиеся в смертельных врагов. В сцене, никого не оставляющей равнодушным, «повинна» не только гениальная музыка и драматургия, но и обаятельный образ Ленского, воссозданный Владиславом Емелиным. Обладатель голоса мягкого, теплого, насыщенного и красивого по тембру (напоминающего голос С. Лемешева), владеющий техникой кантилены широкого дыхания, он исполнил партию музыкально выразительно и эмоционально-правдиво, чем глубоко тронул слушателей и заставил сопереживать своему герою. Единственный упрек — в прощальной арии «Куда, куда вы удалились» к концу послышалось едва различимое понижение строя. Или действительно послышалось? Главное — что артист сумел всколыхнуть «умные эмоции» (Б. Асафьев). Ибо история с Ленским воспринимается не менее актуальной сегодня, когда лишенные морали «люди» (люди ли?) готовы без всяких дуэльных правил лишить жизни ближнего из-за пустяка.

Завершающий акт драмы самого Онегина, последовавший после его «морального самоизгнания» [1, с. 131] — события 6-й и 7-й картины, протекающие уже в столице. Приговором его душевному очерствению и полнейшей эгоистической «глухоте» к чувствам окружающих становится внезапная страсть, вспыхнувшая к встреченной на балу в Петербурге Татьяне, ставшей замужней сановной дамой. Едва сдерживаемый всплеск чувств и трагическая безнадежность — основные эмоциональные векторы сцены их объяснения, зеркально симметричной по смыслу 3-й картине, а по музыке 2-й. Теперь настал черед Евгения расплачиваться за бесчувствие и разрушение судеб ближних: его уделом становится душевная опустошенность и крушение собственной любви и судьбы: «Позор. Тоска. О, жалкий жребий мой!»

В обеих картинах совсем с иной стороны раскрывается музыкально-драматическое дарование Гюльнаны Низамовой: с завидным апломбом она предстала графиней Греминой. Но при этом ее величаво-сдержанная светская львица, сохранившая душу прежней Тани, была наделена истинным благородством и удивительной силой характера. Владимир Кузнецов, напротив, при хорошем выразительном пении оставлял впечатление некоторой неестественности сценического поведения, штампованной заученности актерских жестов и поз. Однако, здесь уместно предположить, что Онегину — вышколенному представителю светского бомонда — свойственны лощеность облика и манер при сдержанности, закрытости, умении маскировать свои эмоции. Внешне это как раз и может выражаться в слегка механистичной актерской пластике. В таком случае данное решение образа вполне оправдано.

В целом можно отметить, что постановщики добились достаточно внятного и непротиворечивого (за малыми исключениями) единства между музыкально-драматургическим развитием и его сценическим воплощением. Это труднодостижимое свойство особенно ценится сегодня, в век диктатуры в оперном театре самодовлеющей режиссуры, зачастую не восприимчивой к «основной оперной субстанции — музыке» (Ю. Х. Темирганов). Невзирая на тот факт, что постановка все-таки отличается от традиционной, чувствовалось, что режиссер Алексей Степанюк чутко вслушивался в музыку и шел в своих творческих исканиях за ней. Были созданы рельефные сценические образы, продуманы сценическое поведение и действия не только солистов,

но и хора, миманса, танцевальной группы. Благодаря немногим выразительным штрихам сценографии и освещения (художник по свету Александр Сиваев) драматические коллизии оперы стали выпуклее, выразительнее, обрели дополнительные смысловые грани.

Так, неординарно были решены «бальные» картины, где танцевальность весьма условна. На празднике в доме Лариных преобладает свободная игровая пантомима, тон которой задает забавная своей живостью и комизмом сценка Трике. Но опять же чувствуется некий перебор подобной «непринужденности» у миманса и балета, хотя замысел режиссера кажется понятным: тем самым обостряется контраст с последующей сценой ссоры, функционально переводящей действие в трагедийное русло.

В картине столичного светского раута танца как такового нет вообще. Под звуки полонеза вместо танцевальных движений — медленное, почти ирреальное прохождение скольжения вереницы пар, в призрачном фиолетовом освещении похожих на манекены. Оно символизирует церемониальность, искусственность, бездушность и лицемерность светских взаимоотношений. Создается обобщенный коллективный портрет высшего общества, представителей которого — «пустых балованных детей» — объединяет общая страсть к злословию и интригам.

В заключении остается поздравить всех с замечательной работой и пожелать, чтобы незаурядный творческий потенциал дирижера В. Карклина, всех постановщиков спектакля, солистов и артистов хора, оркестра и балета проявился в создании новых ярких спектаклей.

Использованная литература:

1. Асафьев Б. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // О музыке Чайковского: Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 73-156.
2. Асафьев Б. Оперы Чайковского // Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи / Сост. Л. А. Павлова-Арбенина. М.: Музыка, 1976. С. 204-205
3. Гончаренко С. С. О поэтике оперы: уч. пос. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2010.
4. Налетова И. Н. Опера как целое: системный подход. Книга 2. Теория и практика. Жанр психологи-

References:

1. Asaf'ev, B., „Evgeniy Onegin“. Liricheskie stseny P. I. Chaykovskogo [“Eugene Onegin”. Lyrical Scenes by P. I. Tchaikovsky], in *O muzyke Chaykovskogo: Izbrannoe*. Leningrad: Muzyka, 1972, pp. 73-156.
2. Asaf'ev, B., *Opery Chaykovskogo* [Operas by Tchaikovsky], in *Asaf'ev B. Ob opere. Izbrannye stat'i*, Pavlova-Arbenina, L. A., Comp., Moscow: Muzyka, 1976, pp. 204-205
3. Goncharenko, S. S., *O poehtike opery* [About the Poetics of Opera]: *Training Manual*, Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki, 2010.

ческой драмы в русской опере XIX века. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2018.

5. Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля: шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы. М.: Детская литература, 1985.

4. Naletova, I. N., *Opera kak tseloe: sistemnyy podkhod* [Opera as a Whole: a Systematic Approach], vol. 2: *Teoriya i praktika. Zhanr psikhologicheskoy dramy v russkoy opere XIX veka* [Theory and Practice. The Genre of Psychological Drama in the Russian Opera of the 19th Century], Saint Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2018.

5. Pokrovskiy, B. A., *Sotvorenie opernogo spektaklya: shest'desyat korotkikh besed ob iskusstve opery* [Creation of an Opera Performance: Sixty Short Conversations about the Art of Opera], Moscow: Detskaya literatura, 1985.

Полная библиографическая ссылка на статью:

Выбыванец, Э. В. «Театр уж полон...» Опыт осмысления оперного шедевра [Электронный ресурс] / Э. В. Выбыванец // Наследие веков. – 2019. – № 1. – С. 46-53. http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2019/03/2019_1_Vybyvanets.pdf (дата обращения дд.мм.гг).

Full bibliographic reference to the article:

Vybyvanets, E. V., "Teatr uzh polon..." Opyt osmysleniya opernogo shedevra ["The Theater Is already Full..." Experience of Understanding of the Opera Masterpiece], *Nasledie vekov*, 2019, no. 1, pp. 46–53. http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2019/03/2019_1_Vybyvanets.pdf. Accessed Month DD, YYYY.