

ЛАЩЕНКО С. К.

И ВНОВЬ ОБ АЛЕКСАНДРЕ ПУШКИНЕ, ПЕТРЕ ЧАЙКОВСКОМ И СОВРЕМЕННОМ РЕЖИССЁРСКОМ ТЕАТРЕ

Едва ли не самой громкой сенсацией в русском оперном театре последнего времени стала постановка «Евгения Онегина» в Большом театре. Режиссёр и художник-постановщик – Дмитрий Черняков.

Не стану пересказывать все слухи, носившиеся по Москве за год до знаменательной даты – 1 сентября 2006 года и побуждавшие ожидание всевозможных эстетических и этических провокаций со стороны постановщика и исполнителей. Как выяснилось впоследствии, в своих предчувствиях большая публика оказалась значительно радикальнее самого постановщика, и слухи о том, что Татьяна будет петь «под куполом» театра на качелях, равно как и многие другие, подобные им, оказались сильно преувеличены.

Не буду приводить примеры и тех слушательских реакций, которые сами по себе завязывали интригу, дополнительную к сценической, – интригу зрительного зала, где восторженное «браво!» Николая Баскова звучало наряду с нескрываемым возмущением Галины Вишневской, назвавшей спектакль «актом вандализма», интеллигентным недоумением Петра Фоменко и деловым интересом интенданта Парижской оперы Жерара Мортъе. «Иных уж нет, а те, – далече...» Но зрительный зал во время спектакля «Евгений Онегин» в Большом и поныне бурлит, делясь на «сторонников» и «противников», соревнующихся не в понимании иной точки зрения, а в попытках унизить её.

Наконец, не буду оценивать предложенную Д. Черняковым сценическую версию классической русской оперы. Это дело заведомо бессмысленное: спектакль *уже* вошёл в современную историю русского оперного театра¹. Отмечу лишь: со дня премьеры спектакль успешно продержался на сцене Большого театра семь с лишним лет (срок колоссальный для современной оперной практики!). И даже смена руководства театра не повлияла на судьбу постановки Д. Чернякова. Прогнозы об «утилизации» спектакля не оправдались. «Евгений Онегин» поставлен в репертуар на 2015 год, а новый директор театра В. Урин решил пригласить режиссёра для «перезапуска» спектакля, естественным образом «поизносившегося» за столь длительное время.

Цель статьи – предложить некую гипотезу, позволяющую, как представляется, понять закономерность движения режиссёрской мысли Д. Чернякова. Коротко, суть её такова: режиссёр исходил из логики художественного мышления, которой руководствовался не столько П. Чайковский, сколько А. Пушкин, «умерший», перефразируя

¹ Когда первый шок от увиденного прошёл, а спектакль уверенно встал в репертуар театра, можно было, казалось бы, рассчитывать на появление серьёзных аналитических работ, посвящённых сделанному коллективом. Но этого не произошло: и через несколько лет восприятие и оценка спектакля оставались, по существу, на том же «первичном» уровне всезахлёстывающих эмоций, а разговор о новациях ограничивался пересказом наиболее эпатажных решений мизансцен или костюмов героев.

известное выражение («режиссёр умирает в своих актёрах»), когда-то в творении композитора¹.

В результате – спектакль Д. Чернякова стал, прежде всего, спектаклем пушкинским, возвращающим человека XXI столетия не к хрестоматийным образам Лариных, Онегина, Ленского, не к трагической предопределённости развития «любовного наброска», так и не ставшего романом, но к самой мудрости великого поэта, создавшего уникальную энциклопедию не только русской жизни – русских характеров.

Как известно, существует два варианта сопряжения вербального – музыкального – исполнительского начал, образующих оперный спектакль (разумеется, с множеством промежуточных градаций). Особенно отчётливо они проявляются там, где речь идёт об оперном спектакле, в основу которого положено литературное произведение, хорошо известное публике. В случае с русской публикой, это – «Руслан и Людмила», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Ночь перед Рождеством», «Моцарт и Сальери», «Золотой петушок» и ряд других оперных сочинений, в основе которых – классика отечественной литературной традиции «золотого века».

Первый вариант – их совпадение. Опорные точки развития характера, образа, ситуации в известном литературном произведении усилены интерпретацией композитора. Далее, они получают «усиление второго порядка» в исполнительской трактовке². Так образуются очевидные смысловые кульминации, некие «энергетически сильные зоны» спектакля. К примеру, эмоциональный посыл, заключённый в сцене безумства Германа в повести А. Пушкина, был, как известно, значительно усилен П. Чайковским и ещё более – Н. Н. Фигнером, работавшим над образом в непосредственном контакте с композитором и, следовательно, предложившим исполнительскую интерпретацию, удовлетворившую автора.

Увидевший эту актёрскую работу Н. Фигнера, А. Ф. Кони, выдающийся судебный оратор, адвокат и, кстати сказать, доктор уголовного права Харьковского университета, свидетельствовал: «Фигнер в роли Германа <...> представил <...> целую клиническую картину душевного расстройства». «Должен сказать, что я практически знаком со всевозможными случаями проявления сумасшествия, – отмечал он. – Но когда увидел Фигнера, я был поражён <...> до какой степени он <...> верно <...> изображал сумасшествие с навязчивыми идеями <...>»³.

Слушателей такая трактовка сражала наповал. Но возражений ни у кого не возникало, невзирая на то, что ни П. Чайковский, ни тем более А. Пушкин не стремились создать достоверную «клиническую картину душевного расстройства» своего героя. Тем не менее, интерпретация Н. Фигнера воспринималась современниками логичной, вытекающей из пушкинского посыла и интерпретации П. Чайковского, поскольку «всего лишь» доводила до логического абсолюта идею авторов, выбирая «до дна» смысловой и эмоциональный потенциал, исходно содержащийся в ней.

Данный вариант сопряжения вербального – музыкального – исполнительского начал хорош прежде всего тем, что он предсказуем. Благодаря этому, предлагаемое

¹ Далеко не всегда принимается во внимание, что пушкинский «Евгений Онегин» во времена П. Чайковского был совсем не столь популярен, как нам это теперь кажется, что П. Чайковский в опере весьма далеко отступил от пушкинского замысла. Дистанция подобного отступления была изначально столь велика, что композитор, как известно, в первом варианте «Евгения Онегина» заканчивал оперу счастливым финалом, изменив его лишь по настоящему требованию публики.

² В данном случае речь идёт о трактовке режиссёрской, дирижёрской, вокальной и актёрской как о едином целом, хотя, как известно, в реальной практике они далеко не всегда совпадают.

³ Кони А. Ф. Слово о Фигнере / А. Ф. Кони // Н. Н. Фигнер. Воспоминания. Письма. Материалы / сост. Н. М. Кутателадзе, общ. ред. А. З. Алтшуллера; [вступит, статья М. О. Янковского]. – Л.: Музыка, 1968. – С. 43.

сочинение в его сценическом прочтении становится понятным публике, а, следовательно, приятным ей. Слушатель, отправляясь на такой оперный спектакль, **ещё** не слыша его, **уже** знает, чего и когда ему ждать. Музыка и сценическая интерпретация могут оправдывать его ожидания или не оправдывать их, но никогда не заставляют слушателя ошибаться в его ожиданиях: если Германа должно показать как безумца, то он таковым и будет показан, явившись именно там, где должно, и именно так, как следует.

Однако последнее утверждение может быть оспорено. Сила эмоционального самовыражения музыки никогда не позволяет провести чёткую черту между мерой того, «как следует» и «как не следует». Опасности, таящиеся здесь, очевидны. Мера сгущения энергетики «узловых точек» литературного – музыкального – сценического текстов зависит от личного вкуса композитора и исполнителей. И в случаях, когда этот вкус отсутствует, возникает противоположный эффект: «узлы» начинают развязываться, а выразительность смыслов становится противоречивой. Так, при исполнении этой сцены из «Пиковой дамы» в провинциальных театрах России, ярые, даже фанатичные последователи Н. Фигнера усиливали найденное певцом и заставляли Германа прожить заключительные моменты его оперной жизни в ужасающих корчах, метаниях, с завораживающе неестественной жестикуляцией, заставляя публику нервно смеяться, подозревать в сценической версии оперного сумасшествия неуклюжий розыгрыш.

Но есть и другой вариант сопряжения литературного – музыкального – исполнительского начал. Они соотносятся как бы по горизонтали, образуя смыслы, усиливающие и дополняющие друг друга не в одном и том же, заранее известном композиционном сегменте, а в разных, рассредоточенных в пространстве целого и, следовательно, – во времени¹. Вот тогда-то публика начинает недоумевать. С одной стороны, она получает от создателей спектакля, вроде бы то, что ожидала. С другой, – получает это **то** «не там», «не так» и «не тогда». Ожидаемое возникает там, так и тогда, где, как и когда, казалось бы, быть не должно. И начинает казаться, что привычные смысловые кульминации провалены или вовсе сняты; любимые герои исчезли; второстепенные подробности вышли на первый план, следовательно, изменён сюжет хрестоматийного сочинения, переставшего быть «самим собой». Тут и возникает взрыв негодования публики, обманутой в своих ожиданиях, вступающей за честное имя классического творения, негодующей по поводу «волюнтаризма неучей». Всё это справедливо. Но только если развитие событий идёт по худшему пути.

Однако есть и другой, лучший путь. В результате горизонтальных смещений при таком подходе к задаче в её решении может возникать дивное «мерцание смыслов», делающее спектакль подобного типа неким конгломератом ожидаемого и не-ожидаемого. Исполнители, восприняв логику мышления композитора, а композитор, принявший логику мышления поэта, творят своё создание так же, теми же средствами, что и их великие предшественники, видя в реальном артефакте культуры прошлого открытое поле для экспериментов. При таком художественном решении слушатель постоянно ощущает себя то «провидцем», то «простаком». Ему, соответственно, то приятно, то неприятно, он должен быть постоянно настороже, ожидая каких-то каверз, неожиданностей, то подтрубающих «сук», на который взгромоздилось его амбициозное «Я», то стимулирующих развитие плода, в котором заложены гены его вечно сомневающегося «Я».

«Евгений Онегин» – безусловная классика. Все постановки этого произведения стремились усилить классичность шедевра русской культуры: воссоз-

¹ В известном смысле, подобный вариант перекликается с особенностями «вертикального монтажа» (С. Эйзенштейн) в кино.

дать Татьяну ещё более трепетной и наивной, а в финале, – ещё более гордой; Онегина – ещё более сдержанным, холодным, рассудочным, а в финале, – ещё более потрясённым потерей того, что ему так и не принадлежало; Ленского – ещё более романтичным, восторженным и доверчивым; Ольгу – ещё более ветреной и т. д. Иными словами, публике предлагались постановки, в которых вербальное – музыкальное – исполнительское начала усиливали друг друга, образуя спектакль «понятный» и «достоверный». Хорошо известны прекрасные постановки, начиная с работы учащихся Московской консерватории (1879) и заканчивая знаменитым спектаклем К. С. Станиславского (1922). Спектакль К. Станиславского дожил до нашего времени. Утвердившиеся в нём принципы и поныне воспринимаются многими как сценический канон, составляющий культурный опыт нескольких поколений и оттого дорог сердцу.

«Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова – образец иного сопряжения литературного – музыкального – исполнительского начал. И в этом своём качестве, подчеркну: в этом своём качестве (!) – явление достаточно ясное. Может, даже классичное, поскольку ясна и логика, которой руководствовался режиссёр, создавая спектакль. Все «изобретения» и «разрушения», в которых так часто его обвиняли, – мнимые, ибо в своей трактовке он, как представляется, по существу, ничего не изобретал и ничего не разрушал. «Просто» шёл другим путём.

Приведу лишь одно доказательство тому. Ни в одной из бесчисленных критических статей, посвящённых спектаклю, не был обойден вниманием знаменательный эпизод четвёртой картины. Критики в один голос отмечали (кто с удивлением, кто с восхищением, кто с иронией): Ленский в шутовском колпаке, кривляющийся как паляц, переходящий к совсем другой речевой (точнее музыкально-речевой) стилистике, исполняет куплеты, от века известные как «Куплеты Трике»! Отмечали, повторю, относясь к этой смелости по-разному, но те, кто отрицал этот факт, ни разу не отрицал его мотивировано. Почему? Казалось бы, вот он типичный образец режиссёрского волюнтаризма: Ленский в облике Трике. Как такое могло произойти? Вот объект не просто для хулы, но для аргументированной критики! Музыковеды, поспешите!

Но серьёзной аргументации, почему предложенный режиссёром ход невозможен, так и не появилось. Думается, это произошло потому, что такой ход возможен. Д. Черняков использовал потенциал, заложенный в «возможном», раскрыв его и дав возможность раскрыть его публике. Да, постановщик вошёл в противоречие с первоисточниками оперного и литературного сочинений, но одновременно и поддержал их! И в этом состоит удивительный парадокс оперного спектакля XXI столетия. Для того чтобы объяснить происшедшее необходимо некоторое отступление.

Как известно, пушкинский текст «Евгения Онегина» насыщен контекстами. Его контекстная наполненность столь высока, а ярусность возникающих при этом аллюзий столь множественна, что поневоле возникает потребность раскрыть их, что, собственно, и пытались сделать Ю. Лотман, В. Набоков и многие другие, менее энциклопедически настроенные комментаторы романа.

Одно из таких контекстных лейт-свойств произведения – бесконечные отсылки к известным литературным текстам: цитаты, прямые и косвенные, пародические и пародийные отсылки, стилизации. Средоточием воплощения подобного принципа работы А. Пушкина с контекстными скобками считаются знаменитые строки «Куда, куда вы удалились / Весны моей златые дни <...>» (гл. 6; XXI), представленные по-этом как стихи, написанные Ленским «на случай». Едва ли не с момента их публикации начались споры: всерьёз или иронично относился сам А. Пушкин к этим стихам? Многие, погружённые в мир поэтических экспериментов поэта, склонны были утверждать: стихи эти являются одним из опытов пушкинского пародирования штампов любительской романтической лирики (пародийная стилизация).

С лёгкой руки М. М. Бахтина, принято считать, что П. Чайковский, обратившись к ним, не принял пушкинского озорства. Чувства страдающего юного героя были для него священны, и он истолковал эти строки всерьёз, чем, как писал в своё время М. Бахтин, «упростил» А. Пушкина, дав толчок «примитивному обывательскому восприятию образа Ленского»¹. С одной стороны, с М. Бахтиным можно было бы согласиться. Ленский у П. Чайковского действительно гораздо более прямолинеен, чем у А. Пушкина (ни в коем случае это замечание не касается художественной убедительности музыкального и поэтического образа, каждый из них в высшей степени логичен в системе координат, выбранной его создателями). Однако П. Чайковский был далеко не так прост, как видел это М. Бахтин.

Композиторский текст насыщен цитатами, отсылками, ироническими «перепевами» не менее, чем у А. Пушкина, но иначе, языком другого вида искусства – музыки и, соответственно, он требует иной – не литературной, а музыкальной энциклопедичности пишущего о нём². Чайковскому-музыканту не меньше, чем А. Пушкину, была известна сила приёма пародийной стилизации. И он не отказался применить её, но по-своему, в других местах, в связи с другими образами и смыслами, языком другого вида искусства. Так, тонкий «аромат контекстов» присущ у П. Чайковского образу француза Трике (кстати, у А. Пушкина он также создан средствами пародийной стилизации³). Создавая образ Трике, П. Чайковский шёл за А. Пушкиным, пародируя традиционные штампы, «сгущая» и «усиливая».

Современные специалисты установили: образ Трике вырастает у П. Чайковского, как и у А. Пушкина, на обломках культуры XVIII столетия в её самом характерном, «знаемом детьми» музыкальном варианте. Правда, в опере использован другой источник – романс Г. Л. де Боплана, известного представителя французской культуры XVII века, жизнь которого была связана и с Украиной. Романс этот, как и песенка Ш.-Р. Дюфрени, печатался во многочисленных сборниках популярных песен. В частности, – в известном собрании Т. М. Думерсана, и ныне хранящемся в библиотеке П. Чайковского и, судя по состоянию источника, постоянно привлекавшего внимание композитора⁴.

Но почему П. Чайковский, доказавший своё владение пародийной стилизацией, отказался от него, создавая образ Ленского, в отличие от А. Пушкина, истолковав его «всерьёз»? Разумеется, причиной тому было не желание потрогать «примитивному обывательскому восприятию», а художественный замысел композитора. У А. Пушкина Ленский – восторженный романтический юноша, тип которого был известен публике по множеству отечественных и зарубежных романов того времени. Его восприятие читателем было априори отягощено невероятным количеством синонимичных ему характеров людей, то ли не способных, то ли ещё не умеющих быть самими собой и, оттого, чувствующих с чужого чувства, поющих с чужого голоса, сочиняющих с чужого стиха.

¹ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 135, 231.

² Доводя эту мысль до конца, я бы сказала, что текст П. Чайковского не меньше, чем пушкинский, требует своего «музыкального комментария», автор которого с глубиной проникновения в тему, равной лотмановской или набоковской, мог бы определить все тонкости и нюансы музыкального замысла композитора в соотношении с окружавшей его музыкальной культурой. К сожалению, по многим обстоятельствам, в ближайшее время сложно ожидать появления такого музыкального энциклопедиста. Осмысление причин этого увело бы далеко от рассматриваемой в данном случае проблемы.

³ Куплеты пушкинского Трике, как доказал в своё время Б. В. Томашевский, не что иное, как наивная песенка Ш.-Р. Дюфрени, на голос которой, «знаемый детьми» и пел француз своё *“Reveille-vous, belle endormie”* (гл. 5, XXVII). См.: Томашевский Б. В. О куплете Трике / Б. В. Томашевский // Пушкин и его современники: материалы и исследования. – Петроград, 1917. – Вып. 28. – С. 67–70.

⁴ Приношу благодарность ведущему научному сотруднику Государственного Дома-музея П. И. Чайковского в Клину П. Е. Вайдман за любезную и исчерпывающую консультацию по этому вопросу.

У П. Чайковского образ Ленского принципиально иной. Герой пушкинской поэмы начал свою жизнь в опере «с чистого листа». Он не отягощён другими, сродными ему оперными образами и потому он имеет «свой голос», будучи только тем, что есть и ничем более. П. Чайковскому был необходим именно такой искренний, наивный Ленский. Только в таком характере могло в полной мере проявиться то лирическое начало, которое стало своеобразной точкой покоя в потоке разнообразных лирических эмоций. На фоне динамичного развития образов Татьяны и Онегина образ оперного Ленского воспринимается ясным кристаллом. С этой точки зрения, смерть, прервавшая короткую жизнь поэта, стала для него, в известном смысле, благом, упредив от неизбежных печальных перемен во внутреннем мире взрослеющего человека.

Если принять во внимание сказанное, станет ясно: Д. Черняков ничего не изобретал в своей интерпретации. Он «всего лишь» продолжил движение, импульс которому был задан А. Пушкиным, и отошёл от интенции мысли, дававшейся творением П. Чайковского. В частности, поручив Ленскому исполнение Куплетов Трике, он, фактически, замкнул круг, возвратив в характеристику лирически-незащищённого героя П. Чайковского пушкинский иронический контекст. Ленский Д. Чернякова вновь то ли не способен, то ли ещё не умеет быть самим собой. Он вновь «поёт с чужого голоса», он вновь занял в художественном целом место, отведенное ему А. Пушкиным.

Но в этой «чужой песне» Ленского слушатель XXI столетия, обременённый знаниями, слышит и нечто новое. Бессмертный оперный герой в вихревой накидке, с мягкими локонами, чья фигура трагически чернеет в заснеженном лесу, предвещая неизбежное, уже сложился раз и навсегда. Он уже отложился в нашей памяти – трогательный, искренний, чистый. И его аура неумолимо нависает над новым сценическим воплощением, «сопровождая» кривляющегося, паясничающего, поющего на «чужой голос» Ленского.

При таком слушательском *back-ground'e*, Ленский, поющий Куплеты Трике, – не возвращение мягкой пушкинской иронии, но выражение сарказма Д. Чернякова, придающего характеру Ленского «ауру юродства». Её чётко ощущает Татьяна, те, кто ещё недавно казались ему близкими людьми, его стыдиться Ольга. Более того, она очевидно задевает и тех, кто, придя в театр, оказался готов ещё раз снисходительно воспринять «детскую историю» о смертельно обиженном юноше, разуверившемся в своей первой любви.

Кстати, Д. Черняков наделил Ленского «чужой речью» и в последнем ариозо дистанцировал Ленского, пережившего драму, от Ленского, мечтательного поэта, каким он был совсем недавно. Знаменитые строки «Куда, куда вы удалились» Ленский в спектакле Д. Чернякова исполняет как написанные давным-давно, в той, счастливой жизни. Он сам иронизирует по поводу написанного – как когда-то иронизировал по поводу «тёмного» и «вялого» стиля его стихов А. Пушкин. И обращаясь к ним накануне своего ухода в вечность, воспринимает их с тем недоумением, иронией и тоской, с которой очень старый, очень уставший человек перебирает то, что тревожило его в его другой, юной жизни.

Приведенный пример далеко не единственный, убеждающий: в прочтении Д. Черняковым «Евгения Онегина» П. Чайковского нет ничего случайного, непродуманного, легковесного. Но и на одном примере можно с уверенностью утверждать: постановка Д. Чернякова – это очень серьёзный труд художника, глубоко и точно постигшего логику мышления А. Пушкина, П. Чайковского и попытавшегося эту логику использовать, учитывая особенности мышления человека нашего времени: человека, ещё до спектакля знающего, что Татьяна будет отвергнута, а Онегин – обречён на немислимую тоску о несбывшемся; слушателя, способного мысленно «договорить-допеть» каждую фразу юного Ленского и внутренне отметить каждый такт известных танцевальных номеров. Он уже всё знает об опере «Евгений Онегин» и от этого знания уже устал, как устал и от себя, это знание хранящего. Но это не так. И Д. Черняков сумел доказать это.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит, 1975. – С. 72–233.
2. Кони А. Ф. Слово о Фигнере / А. Ф. Кони // Н. Н. Фигнер. Воспоминания. Письма. Материалы / сост. Н. М. Кутателадзе, общ. ред. А. З. Алтшуллера; [вступит. статья М. О. Янковского]. – Л. : Музыка, 1968. – С. 40–45.
3. Томашевский Б. В. О куплете Трике / Б. В. Томашевский // Пушкин и его современники : материалы и исследования. – Петроград, 1917. – Вып. 28. – С. 67–70.

Лашенко С. К. І знову про Олександра Пушкіна, Петра Чайковського та сучасний режисерський театр. Розглянуто спектакль «Євгеній Онегін» у постановці Д. Чернякова (Великий театр, 2006), реакцію публіки на роботу театру. На прикладі окремих сцен проаналізовано особливості запропонованої режисерської версії. Доведено: творчі рішення Д. Чернякова зумовлені прагненням дотримуватися не букви, а духу твору О. Пушкіна, глибинної логіки його мислення; «епатажність» сценічного вирішення є фактором зовнішнім, водночас внутрішньо спектакль тісно пов'язаний з ідеями та художніми новаціями поета. Показано, що так свого часу працював із текстом О. Пушкіна і П. Чайковський.

Ключові слова: сучасний театр, режисерська інтерпретація, сучасні постановки опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського.

Лашенко С. К. И вновь об Александре Пушкине, Петре Чайковском и современном режиссёрском театре. Рассмотрены спектакль «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова (Большой театр, 2006), реакция публики на работу театра. На примере отдельных сцен проанализированы особенности предложенной режиссёрской версии. Доказано: творческие решения Д. Чернякова были обусловлены стремлением следовать не букве, но духу произведения А. Пушкина, глубинной логике его мышления; «эпатажность» сценического решения является фактором внешним, в то время как внутренне спектакль тесно связан с идеями и художественными новациями поэта. Показано, что так в своё время работал с текстом А. Пушкина П. Чайковский.

Ключевые слова: современный театр, режиссёрская интерпретация, современные постановки оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского.

Lashchenko S. K. On Alexander Pushkin, Peter Tchaikovsky and Modern Directing Theatre. The article discusses the play “Eugene Onegin”, staged by Dmitry Cherniakov (Bolshoi Theatre, 2006), and the public reaction to the work of the theatre. Using the example of some scenes the article analyzes the characteristics of the director’s proposed version. It is proved that D. Cherniakov’s creative solutions were conditioned by his desire to follow not the letter but the spirit of A. Pushkin’s works, the deep logic of his thinking; the “outrageous” staging decisions are external, while internally the play is closely related to the ideas and artistic innovations of the poet. It is noted that P. Tchaikovsky worked similarly with A. Pushkin’s texts, striving to achieve the same purpose.

Keywords: contemporary theater, directorial interpretation, modern staging of “Eugene Onegin” by P. Tchaikovsky.