

# ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

**Г. П. Козубовская<sup>1</sup>**

*Алтайский государственный педагогический университет  
(Барнаул, Россия)*

## ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ: «ОНЕГИН»

В сентябре состоялась обещанная премьера «Онегина» в Молодежном театре Алтая.

В прессе было опубликовано интервью с режиссером спектакля Д. Догдовой, так что в какие-то театральные тайны зрители были немного посвящены<sup>2</sup>.

Сразу отмечу, что, на мой взгляд, найден удачный ракурс, позволивший, сжав текст, охватить многомерное пушкинское творение.

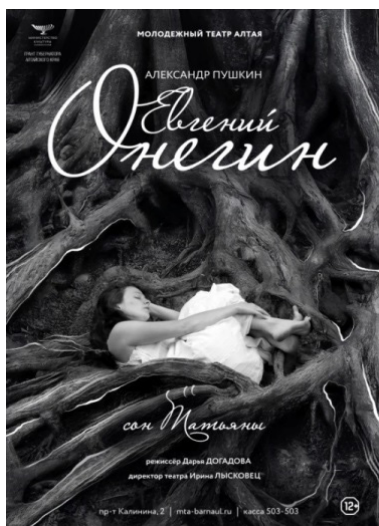


Рис. 1. Программа

<sup>1</sup> Галина Петровна Козубовская – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы АлтГПУ (Барнаул, Россия).

<sup>2</sup> См.: «Алтайская правда» (фоторепортаж Олега Богданова): «Алтайская правда» (статья Любови Карповой): URL: [https://mta-barnaul.ru/news/altajskaya-pravda-v-molodyozhnom-teatre-altaya-postavili-evgeniya-onegina-fotoreportazh/\(01.11.2025\)](https://mta-barnaul.ru/news/altajskaya-pravda-v-molodyozhnom-teatre-altaya-postavili-evgeniya-onegina-fotoreportazh/(01.11.2025)).

Итак, «Сон Татьяны».

Существует хорошая исследовательская литература о сне Татьяны (Ю. М. Лотман<sup>3</sup>, В. М. Маркович<sup>4</sup>, Ю. Н. Чумаков<sup>5</sup> и др.<sup>6</sup>, см. также появившиеся в последнее время статьи: например: Розина И. Бестиарий сна Татьяны: от сказки к триллеру // Риторика бестиарности: сб. статей. Издательство Intrada, Москва, 2014. С. 50–55, URL: <https://culturolog.ru/content/view/2462/>)<sup>7</sup>.

«Сон Татьяны» – один из самых любимых эпизодов художников-иллюстраторов<sup>8</sup>. В первую очередь, конечно, вспоминается К. Коровин<sup>9</sup>.

---

3 Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762. URL: <https://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-472-.htm> (1.11.2025).

4 Маркович В. М. О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения – Горький, 1981. С.69–81; Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: Статьи разных лет. СПб., 1997. С.829;

5 Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина: Сб. / Научный редактор М.Н. Виротайнен. Редакторы: О.Э. Карпеева, П.А. Копылова. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. 432 с.

6 Тамарченко Н. Д. Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 107–126; Гачев Г. «Попугай!» Черномор и Сон Татьяны // Опыты: литературно-философский ежегодник. М., 1990. С.214–220; Фортунатов Н. М. Рассказ и новелла в пушкинской романной системе // Болдинские чтения. Н. Новгород, 1994. С. 7987; Викторович В. А. Сон Татьяны // Онегинская энциклопедия: в 2 т. Т.2.: Л.-Я. М., 1999. С. 519–521; Камалова (Розина) И.В. Фольклорные и литературные основы сна Татьяны в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Фольклор народов России: Фольклор и фольклорно-литературные взаимосвязи: Межвуз. науч. сб. Уфа, 2000. С. 102–109; Набоков В. В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» /пер. с англ. СПб., 1998 и др.

7 В этой статье интересны параллели с И. Босхом.

8 См. : [Зотова, 2008].

9 Любопытно, как искусственный интеллект трактует эту иллюстрацию: «Художник показывает беспомощное положение девушки: её обмякшее тело в лапах похожего на тень зверя напоминает сорванный цветок; Силуэт тела Татьяны вторит фигуре медведя, словно сливается с ней, подчёркивая, что героиня подчиняется чужой воле; Вибрирующие мазки и приглушённый колорит картины передают зыбкость, ирреальность места действия; Деревья, подобно путевым столбам, направляют персонажей к домику в чаще леса; В окне мерцает свет, но не то ли это пламя, к которому опрометчиво летит бабочка, рискуя опалить крылья. См.: URL: <https://yandex.ru/search/?clid=9582&text=об+иллюстрации+К.+Коровина+Сон+Татьяны&lr=197>.

Трактовки сна в книжной графике разнообразны.



Рис. 2. П. Соколов



Рис. 3. Л. Тимошенко



Рис. 4. В. Гельмерсен



Рис. 5. К. Коровин

В иллюстрации П. Соколова виньетка (цепочка чудовищ из лесной избушки) снимает ужас происходящего. У Л. Тимошенко ситуация прочитывается через архетипический сюжет «красавица и чудовище» (здесь, пожалуй, самый грозный медведь и самая страдающая Татьяна: ее распущенные волосы, развеваемые ветром, безвольно опущенные руки говорят о том, что она вся во власти Медведя). В силуэте В. В. Гельмерсена лаконично выразительны и жест Татьяны, и ее испуганная поза.

В спектакле – пересечение разных художественных оптик: пластика – от Гельмерсена, колорит (сумеречная атмосфера) – от Коровина. А ускользающие в зеркале видения – явно из «Спящей царевны», поставленной в этом театре в прошлом году.

На то, что «Сон Татьяны» – геометрический центр романа, указывал еще известный пушкинист Д. Благой [Благой, 1955]. Два действия спектакля – отражающиеся зеркала: усадебное и столичное, две Татьяны – девочка и «богиня Невы», повторяющиеся ситуации – писем и последующих за ними объяснений, и сон, скрепляющий и создающий эффект бесконечного погружения во мглу «магических зеркал». Сон – единственный эпизод, где нет разминовения героев, неизбежного в действительности (на это указывал Ю. Н. Чумаков).

Сквозные мотивы поддерживают атмосферу сна.

**1. Лес** – дуб с дуплом (берлога медведя, и лоно убежище Татьяны, ее укрытие от внешнего мира, ее спасительная келья. Лес – чужое пространство и «свое», близкое, родное, пространство между явью и навью. Поначалу не принимаешь мечущуюся Татьяну (*«Дика, печальна, молчалива...»*) [Пушкин, 1957, т. V, с. 47]<sup>10</sup> – Светлану Жуковского, но потом становится ясно: странная и непонятная самой себе во сне – это проявление «дикости» Татьяны: «дикость» здесь как естественность, природность (анималистический код: *«... как лань лесная боязлива»*, с. 47), проявляющиеся в самых «болевых» точках сюжета: неназванный мотылек, летящий на огонь (встреча в саду), трепетная лань (эпизод именин). Но есть и другой смысл – это смятенная душа Татьяны в предчувствии необычного и неизбежного. С лесом связано «Ау», которым няня окликает Татьяну, вызывая ее из «потустороннего» лесного пространства.

**2. Снег** связывает «столичное « усадебное», превращая спектакль в «зимний текст». Даже если какие-то зимние пушкинские строки не вошли в

---

<sup>10</sup> Роман Пушкина цитируется по: [Пушкин, 1957]. Далее номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

спектакль, они ассоциативно присутствуют в памяти зрителей (заучивали ведь когда-то наизусть еще в начальной школе строки про дворового мальчика и т.д.). Хороша картинка с падающим снегом в отраженном свете фонарей в «онегинской» юности: увиденное Татьяной в зеркалах – то ли ее собственная фантазия, то ли отголоски вычитанного в любимых книгах.

Снег щемяще-пронзительно обыгран в эпизоде «дева на могиле» – традиционный элегический мотив посещения могилы бедного поэта его возлюбленной усилен трагическими интонациями.

**3. Зеркало.** Небольшое зеркальце в руках Татьяны – инструмент, дающий возможность общения с иным миром. Большие зеркала, то выстраивающиеся в ровный линейный ряд, то, будучи повернутыми под особым углом, в лестницу, то отражающие прикосновение к мирам иным, то превращающиеся в непроницаемую темную стену, перед которой останавливается Татьяна. В зеркалах Татьяна ловит то, о чем не может знать и что неожиданно ею прозревается. А потом зеркало оказывается уже в руках Онегина, погружая его в прошлые усадьбные события и, очевидно, напоминая о его вине. Зеркало сжимает время, сближая существующее разновременно.



На фото: фрагмент спектакля. Эпизод гадания

В спектакле все двойится, поэтому и персонажи иногда поворачиваются неожиданной гранью, приоткрывая другую ипостась – скрытую, затаенную. Так, Няня – весьма важная фигура. Она открывает спектакль, приглашая в ирреальный мир сна (*«И снится чудный сон Татьяне...»*, с. 104]), – сказительница, рассказчица, ведунья. Затем, по ходу спектакля неоднократно возвращаясь к своему

повествованию, она напоминает зрителю, что все происходящее – это длящийся сон. Она – наперсница, которой Татьяна доверяет свои тайны, и в то же время проводник в глубины сна, в иллюзорное, несбыточное, несбывшееся... Неожиданна еще одна ипостась няни: окликающая Татьяну и не найдя ее, она вдруг начинает свистеть, и посвист этот – разбойничий; ведьминский, колдовской – создает сновидную атмосферу и одновременно разгоняет ее, как будто Няня призывает всю нечисть и одновременно отпугивает от Татьяны, охраняя ее. Няня как будто сродни тем жутким чудовищам из сна Татьяны, но в то же время их повелительница, владеющая секретами власти над темными силами. Так обозначается тревожный лик зимы: не только праздники и гадания, но и «метельность», ведьмино и бесовское кружение. В Няне просматриваются черты пушкинской няни, певшей ему фольклорные песни про синицу, живущую за морем, и девицу, которая за водой поутру шла (Одну из них – «Матушка, что во поле пыльно» – разыскала и взяла в свой репертуар Жанна Бичевская; в последнем куплете песни, в кульминации нарастающего трагизма упоминается «деточка Александр Сергеевич»).

Да и сама Татьяна, оказавшись в зазеркальном мире, преображается: вот она, Вакханочка (вспомним иллюстрацию Н. Кузьмина к 8-ой главе) – участница дружеских пирушек и катания на тройках, и Муза поэта (путешествие Музы-Татьяны, сжимающее время, обыграно у Пушкина в 8-ой главе).

4. **Башмачок**, увязающей в снегу, во время брожения Татьяны по сумрачному лесу в ее сне. Башмачок, точнее след увязнувшей в снегу ножки Татьяны, с трудом бредущей по лесу, – явленное и исчезающее видение лесной красавицы. Но об этом особо.

*«... за ворота башмачок, сняв с ноги бросали...»<sup>11</sup>*

О гаданиях в романе много написано в комментариях. А вот о мотиве обуви почти ничего нет.

Согласно М. М. Бахтину, обувь – символ «материально-телесного низа», и связана она с ногами (одной из самых мифологизированных частей человеческого тела), а ноги в свою очередь – с хтоническим началом, поскольку больше других частей тела приближены к земле и с ней соприкасаются. Согласно некоторым верованиям, ноги связывают человека с миром мертвых.

---

<sup>11</sup> Цитируется по: Жуковский В. А. Сочинения: в 3 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1980. Здесь: с. 17. Далее при цитировании страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

В представлениях славян душа помещалась в особой «навьей» косточке (в славянской мифологии «навь» – душа покойного). Таким образом, обувь, являясь границей между телом и физической средой, – посредник между мирами – здешним и потусторонним. Одетость и нагота («лохмотья» и «необутость») обнажают причастность к здешнему и потустороннему: голыми рождаются, а умирают наряженными<sup>12</sup>.



На фото: фрагмент спектакля. Женские ножки.

Слово «башмак» пришло в древнерусский язык из тюркских языков. В татарском оно означало «ступня», а также вид обуви (букв.: «обувь из кожи годовалого телёнка»)<sup>13</sup>.

В спектакле в атмосфере гаданий из небольшого девичьего круга разлетаются в разные стороны валенки (замена башмачка!) – знак сельской идиллии, простой деревенской жизни.

Историки считают, что валяную обувь (валенки) изобрели степные кочевые народы (такая обувь противостояла холоду зимой и защищала стопу от жестких колючек и острых камней), а от кочевников этот вид обуви распространился

<sup>12</sup> См. подробнее: Козубовская Г. П. Мотив обуви в романной поэтике И.С. Тургенева (сапоги и башмаки) // Козубовская Г. П. Русская литература и поэтика зримого: монография. Барнаул : АлтГПУ, 2021. С. 150–167.

<sup>13</sup> Башмаки в культуре неоднозначны по своим смыслам: они – символ верности, стойкости, преданности (девушка, отправляясь на поиски Финиста в тридевятое царство, должна ступить три пары железных сапог) или, наоборот, неверности – «башмаков не износила» (о матери Гамлета). «Сброшенные башмаки» несут семантику освобождения от нравственных оков. «Женский башмак» породил смыслы, связанные с «давлением на мужчину» (см. фразеологизмы – «под башмаком», «туфелька стервы» и т. д.), а женская туфелька иногда оказывалась орудием избиения, а иногда – символом верности до гроба.



на Руси<sup>14</sup>. Первое упоминание о «войлочных сапогах» – в «Слове о полку Игореве». Первые валенки в России появляются лишь в самом конце XVIII века<sup>15</sup>; как констатирует Д. Осипов, более ранних сведений об их существовании нет [Осипов, 2007, <https://www.nkj.ru/archive/articles/11389>]. Их широкое использование приходится на первую половину XIX века. На Руси люди верили в магическую силу валенок: надев валенки, человек обретает особую связь с землёй и природными силами, становится невидимым для злых глаз.

Валенки вошли в «русский миф»: долгие годы за границей свято верили в то, что русские летом ходят в лаптях, а зимой – в валенках, это, кроме того, что по улицам у нас до сих пор ходят медведи.

Гадание с обувью, упоминаемое еще в «Словаре русских суеверий» Михаила Чулкова 1783 года<sup>16</sup>, имеет древние корни: согласно этой традиции, бросание башмачка позволяет вызвать свыше помощь, открывая путь к предсказанию будущего. Обряд ассоциировался с открывающимися возможностями (акт освобождения и отпущения). Символическое значение башмачка в обряде может быть связано с идеей смены<sup>17</sup>: а в бросании башмачка – выражение готовности девушки изменить свою судьбу. Считалось, что башмачок (символ женственности и сексуальности) обладает магической силой и может защитить от негативных энергий или злых духов. Брошенный за ворота башмачок избавляет девушку от всех невзгод и проблем и, с одной стороны, указывает на дальнюю дорогу или изменение жизненного пути, с другой – на возможного суженого, который весьма похож на обувь, брошенную девушкой за ворота.

---

<sup>14</sup> О происхождении валенок ученые спорят. Согласно одной из версий, валенок – сибирское изобретение: «Древняя пара обуви из валяной шерсти была обнаружена на Алтае на раскопках Пазырыкского кургана (скифский период, IV век до н. э.). В Косихе уверены, что и шептуны, маленькая копия пимов, тоже родом из нашего края, а уже от нас они пошли по России». См.: URL: <https://www.ap22.ru/paper/Pochemu-altayskie-valenki--sheptuny-stanut-horoshim-podarkom-pod-Novyy-god.html> (15.10.2025).

<sup>15</sup> Как указываю источники, в валенки обут основатель уральских заводов Никита Демидов на картине художника Б.Ф. Иогансона. А Е. Елизарова указывает, что валяную обувь носили и представители власти: «Петр I, например, изгонял похмелье тем, что надевал валенки на босые ноги и съедал тарелку кислых щей» [Елизарова, <https://www.shkolazhizni.ru/culture/articles/12644/>]. Екатерина II и Анна Иоанновна танцевали на балах в специально для них изготовленных валенках в сочетании с роскошными балльными платьями [Там же].

<sup>16</sup> Чулков М. Д. Словарь русских суеверий. В Санкт-Петербурге: печатано в вольной типографии у Шнора, 1782. 271, [1] с.

<sup>17</sup> Еще М. Чулков указывал, что башмаки входили в набор обязательных подарков для невесты.



Башмачки присутствуют не только в обряде; они обрамляют некоторые эпизоды, увязывая их воедино единым архетипическим мотивом. Так, Ольга, услышав о приезде Ленского и спеша навстречу Владимиру, теряет башмачок, который остается в ее руках. Ну не Золушка ли? Правда, принц так и не материализовался, существуя в слухах, чужих пересудах, в полусонных видениях няни. Зеркальна этой ситуация Ленского: буквально продираясь к Ольге, он натывается на подмену, попав в объятия Няни. А далее Няня уподобляется проводнику: она ведет Ольгу к нему непонятными дорогами, кружа и возвращаясь на прежнее место, и путь так и остается не пройденным до конца, иллюзорным. Может, почудилось, и Ленского все еще нет? Может, он появился и тут же исчез? Одним словом, мертвый жених, который не спешит к невесте.



На фото: фрагмент спектакля. Ольга в поисках Ленского.

Обмен валенками обрамляет своеобразное соперничество сестер. Татьяна, хоть и старшая, осторожно оттесняется Ольгой: в несостоявшемся треугольнике именно Ольга – невеста, отсюда комичный жест. Ольга своей рукой слегка пригибает Татьяну, как цветочек, чтоб слиться в ожидаемом поцелуе с Ленским (поцелуй так и не состоялся). Валенки снимают с Ольги и надевают на Татьяну – это значит, что увиденное Татьяной во сне не сбывается, хотя и было столь ожидаемо ею. В этом обмене обувью/ролями – знак неосуществленного для Татьяны. Но Владимир хотя бы существует в реальности, а другого Жениха пока нет...

В спектакле – тонкая игра на замещениях башмачка валенками. Нет валенок в сцене бала на именинах – только изящные башмачки девушек, кружащихся в танце – европеизированный усадебный мир. Нет их и в сцене посещения Татьяной кабинета Онегина, где наступает ее прозрение: «*Уж не пародия ли он?*» (с. 150).

Смена обуви символизирует инициацию. Башмачки присутствуют в московском эпизоде на ярмарке невест: появляется Жених – толстый генерал, обративший внимание на Татьяну. Надевающий башмачки на ножки Татьяны<sup>18</sup>, он – подобие неожиданно возникшего принца-спасителя для нее, почти омертвевшей после усадебного романа с Онегиным и смерти Ленского. На этом эпизоде – ответ ставассеровских скульптур, где фавн надевает/снимает с ножки нимфы башмачок<sup>19</sup>.

***«Богат, хорош собою Ленский...»: мотив мертвого жениха***

Ленский в спектакле как будто из иллюстраций Е. Самокиш-Судковской: в пастельных тонах – весь нездешний, «германский», идеальный<sup>20</sup>. Иронично обыгран чемодан, с которым он появляется в деревенской глуши: из неожиданно раскрывшегося чемодана выпадают «учености плоды» – какие-то листочки (может, элегии, мадригалы собственного сочинения?) и за ненадобностью валяются на полу: ведь Ольга *«не читала их»* (с. 91).



На фото: фрагмент спектакля. Ленский со своими виршами.

Хороши эпизоды сельской идиллии: Ленского, завидного жениха (понятно, что он нарасхват), буквально преследуют деревенские кумушки,

---

<sup>18</sup> Как указывает М. Чулков, обуваание невесты в новые башмаки – часть обряда.

<sup>19</sup> См. об этом: Козубовская Г. П. «Из тонких линий идеала...»: А. А. Фет в зеркале XIX–XXI вв. Барнаул, 2023. С. 397.

<sup>20</sup> Ее иллюстрации критиковали за излишнюю красоту и изящество, но книга с иллюстрациями к роману переиздавалась не один раз.

заманивая его в свои сети. Особенно старается одна дама, значительно превосходящая его габаритами: именно она с большим удовольствием обнимается и целуется с Ленским. Поцелуй, сопровождающийся ее комментарием для зрителей (реплика «в сторону»: «У нас так принято» – говорит она низким голосом), комичен: «мелкий» Ленский безуспешно пытается вырваться из ее цепких рук. В последнем – третьем поцелуе – самом крепком и жгучем (теперь уже в губы), он, сжатый в ее железных объятиях и болтающийся в них (согласно пословице, «попал, как кур в ошип»), взметен высоко над землей (такая в ней силища!)<sup>21</sup> для «истязания».



На фото: фрагмент спектакля. Ленский в объятиях сельской девы.

И, конечно, фальшивое, режущее ухо, пение деревенской невесты, демонстрирующей потенциальному жениху свое дворянское воспитание и природные вокальные данные («И запищит она, бог мой: *«Приди в чертог ко мне златой...»*, с. 41). Пародийно обыгранный архетип Сирены, обольщающей своим пением мужчин. Надо полагать, что музыкальные инструменты в руках сельских кумушек и балалайка в руках Няни создают контрастный фольклорный фон.

Не менее хорош эпизод чаепития у Лариных: это первое посещение Онегиным их усадьбы, куда, кстати, он сам напросился, желая лицезреть Филлиду, увлекшую друга. Мифопоэтический смысл питья (не сосчитать точно количество выпитых стаканов, подносимых один за другим Онегину, очевидно, покоренному гостеприимством Лариных) восходит к архетипу Цирцеи, обольщающей своих гостей.

<sup>21</sup> Почему-то возникла ассоциация с гардемаринами: это как «последний русский», которому целует Анастасия Егужинская, носитель тайны.



На фото: фрагменты спектакля. Чаепитие у Лариных.

Параллельные сюжеты о двух Женихах смыкаются в эпизоде именин Татьяны, где к кружащейся в танце паре – Ольге с Онегиным – прикованы взгляды страдающих от коварного поведения Онегина – Татьяны и Ленского. В преддуэльных элегиях Ленского найдена формула коварства друга: *«Буду ей спаситель. / Не потерплю, чтоб развратитель / Огнем и вздохов и похвал / Младое сердце искушал; / Чтоб червь презренный, ядовитый / Точил лилеи стебелек; / Чтобы двухутренний цветок / Увял еще полураскрытый...»* (с. 126), угадывается архетип змея-искусителя, сниженного до червя. Две ипостаси Онегина (галантный кавалер и суровый господин, отчитывающий юную девочку: в эпизоде встречи в саду Онегин утрированно «воспитывающий», устрашающе грозный и жутко назидательный) не складываются в единую картинку. В садовом эпизоде уход и «возвращение» Онегина символичны: его слова обращены уже не только к Татьяне, а вынесенные за пределы текста монолога, они кажутся отнесенными ко всем зрительницам, пережившим подобные татьяниному состояния. А фраза «к беде неопытность ведет», сопровождаемая еще при этом ударами трости о землю, – предупредительный жест. Здесь найдена гармоничная мера: все на грани серьезного и пародийного и все оправдано – ситуация ведь увидена глазами Татьяны, для которой он – *«стоит подобно грозной тени»* (с. 77), а сама она – летящий на огонь мотылек. «Пара пистолетов» – «вещественные знаки невещественных отношений», завершающие ссору двух друзей, – обрамляют ситуацию. Мотив несостоявшейся дуэли «мерцает» в предшествующих эпизодах мужского общения. Так, Онегин, играя бильярдным кием, шутиливо направляет его в сторону Ленского, как бы предваряя элегическую ситуацию, запечатленную в стихах поэта (*«Паду ли я стрелой пронзенный...»*, с. 128).



На фото: фрагмент спектакля. Трость – кий – стрела Амура – пистолет.

Еще один смысл стрелы – «стрела Амура», также оказавшаяся смертельной. «Эротический» элемент сработал специфично: идеальность Ленского, живущего в романтическом мире грез, подвергнута сомнению (передав Онегину приглашение от Лариных, он вздохнул расхваливает Ольгу, упоминая именно телесную красоту расцветшей Ольги), и «живой» Ленский взорвался на именах Татьяны.

Конечно, в спектакле усилены эпизоды горящей Ольги после смерти Ленского. Пронзителен мотив «девы на могиле»: почти сходящая с ума Ольга сгребает снег на могиле Ленского, то наметая сугробы, то, наоборот, вороша их в поиске чего-то. В абсурдных действиях есть свой смысл: в этом эпизоде сжато время. В балладе Жуковского «Светлана» описан один из крещенских обрядов гадания на жениха: «... Снег пололи; под окном / Слушали...» [Жуковский, 1980, с. 15]. Смысл обряда заключается в следующем: скатерть, которую девушки выносили на двор и, взяв за края, насыпали в нее немного снега, нужно раскачивать, подбрасывая на ней снег. И при этом приговаривать: «Полно, полно бел снег среди поля. Залай, залай, собаченька; дознай, дознай, суженый!» Далее остается только прислушиваться к собачьему лаю: если он хриплый, то муж будет много старше невесты, звонкий лай – жди сватов от молодого хлопца» [[Покровская, Бодриенко, <https://vm.ru/society/352043-svyatochnye-gadaniya-kak-devushki-na-rusi-uznavali-svoe-budushee>]. Потерявшись во времени, Ольга словно возвращается к додуэльным событиям – к гаданию, вызывая суженого из небытия. Поразительна пустота, на которую наталкивается девушка, сама погружаясь в снег, из которого только что возникла человеческая голова, ею вылепленная, и тут же исчезала. Так обыгран мотив не-явления мертвого Жениха, иллюзорного, нематериализовавшегося: несостоявшееся воскресение. В то же время Ольга уподоблена фольклорной Зимней невесте (олицетворение Смерти), убаюкивающей Жениха. На Ольге невольная вина за смерть суженого.

А далее снег – символ уходящей памяти, забвения. Замещение Жениха, виртуозно обыгранный мотив в пушкинской «Метели», появляется здесь. Улан – полная противоположность сублильному Ленскому – высокий, крепкий, но стройный (талия стянута мундиром), сильный (мускулистый) – похищает Ольгу, избавляя ее от участи вечной невесты, страдающей на могиле «бедного певца».



На фото: фрагмент спектакля. «Дева на могиле». Улан.

**«Хандра ждала его на страже...»**

Находка спектакля – олицетворенная Русская Хандра (дама в черном наряде). И наряд ее неизменен на протяжении всего спектакля.

Зеркало, открывающее возможность проникновения в недоступное и «темное», не просто «двоит» Онегина, оно «расщепляет» его на кусочки – облики, ипостаси, существующие в разных временных измерениях: от Женечки (которого француз «в *Летний сад гулять водил*», с. 10) до Мсье Онегина и Евгения Александровича (потом появится еще один двойник – Евгений Александрович Арбенин из «Маскарада») до Медведя (о медведе как двойнике Онегина писал Ю. Н. Чумаков<sup>22</sup>). Хорошо, что не стали рядить медведя в маскарадно-цирковой костюм для детских праздников, а надели шубу с шерстью, похожей на медвежью, прямо на голое тело (со спины ну просто настоящий медведь!)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Ю. Н. Чумаков говорит о медведе как «темной душе» не только Онегина, но и Татьяны [Чумаков, <file:///C:/Users/Галина/Desktop/Chumakov-Push-st.pdf>]. См. литературу о медведе: Гура А. В. Медведь // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 255–258; Иванов В. В., Топоров В. Н. Медведь // Мифы народов мира. Т. 2. С. 128–130; Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / пер. с англ. СПб., 1998, Филипповский Г. Ю. Медведь // Онегинская энциклопедия / под общ. ред. Н. И. Михайловой. В 2 т. Т. 2.: Л–Я. М., 2004. С. 102–103.

<sup>23</sup> Как указывает М. Чулков, часть обряда – сидение жениха и невесты на медвежьей шубе – знак благополучной семейной жизни.

Татьяна-Муза ловит неуловимое в зеркале, и ей открывается судьба Онегина, напоминающего героев французских романов, ее Таинственного Жениха.

Онегинных много, но какой – настоящий? В спектакле один из Онегинных все время с белым цветком, который он, наконец, дарит Татьяне, потом цветок попадает в руки Онегина, «модного тирана», искушенного в любви, с которым и встретится Татьяна в реальном мире. Цветок рождает множество ассоциаций: это и вегетативный код Татьяны, деревенской барышни (правда, у Пушкина «ландыш потаенный» – отнесенное к Ольге сравнение), это мотив романтической литературы (брошенный цветок как символ печальной судьбы девушки), это намеки на чахнувших от любви молодых особ (это уже отсылки к Лермонтову).

В этом контексте Хандра – одна из ипостасей Онегина в женском облике (логично: он ведь великолепно владеет «наукой страсти нежной»).

Сначала Хандра какая-то легкомысленная, по-детски увлеченная игрой в жизнь. Она появляется со странным атрибутом – трубочкой, из которой возникают мыльные пузыри. В этом угадывается пушкинская ирония (ведь он не стал сохранять английское слово *splin*, а нашел русский аналог разочарованию Онегина), указывающая на «вторичность» онегинского состояния: Онегин, «забав и роскоши дитя», играет роль байронического героя. Скучающего в деревне Онегина сопровождает Хандра (*«Хандра ждала его на страже и бегала за ним она, как тень иль верная жена»*, с. 33). Красный воздушный шарик, переданный Онегину как сигнал, непрочитанный шифр, сменив мыльные пузыри, сохраняет ту же семантику – катастрофичности и несбыточности. Поднимающийся к небу и выглядывающий из-за закрывающегося занавеса шарик – укрупненный мыльный пузырь, пока еще не лопнувший.



На фото: фрагмент спектакля. Онегинская Хандра.



Хандра не однозначна: то она подводит какие-то онегинские итоги, беря на себя функцию автора (Автор тоже есть, но он редко появляется и чаще всего он с книгой), намекая на «тайное» в душе Онегина («наполеоновское»), то кривляющаяся – искаженное видение в кривом зеркале, Хандра в эпизоде посещения Татьяной кабинета – оставленная им тень, материализованная в отметках ногтей на полях книг, то согбенная почти вдвое, – разоблаченная и утратившая тайну ипостась героя («*Уж не пародия ли он?*»). И здесь она напоминает скорее символическую Смерть с картин в жанре *vanitas*<sup>24</sup>.



На фото: фрагмент спектакля. Хандра в кабинете Онегина

После появления Онегина, вернувшегося из дальних странствий Хандра напоминает надоевшую жену (см. в отповеди Онегина вариант семьи). Равнодушный к ней, он чуть ли не топает ногой, теряя ее (Поедем! – лейтмотив этих эпизодов). И она как верная собачка, всюду следующая за хозяином, тащится за ним. Это безотлучная тень, которая иногда выбивается из роли, пытается выпорхнуть из колеи. В ней есть что-то от черта (см. картины, где черт преследует Пушкина), Но он – беспомощный без нее – маска, прочно приставшая к его лицу. И, как смутное похмелье, кружащаяся в танце пара (Ольга и Улан) – из глубины души поднявшееся прошлое – в отдельных фрагментах, кусках,

---

<sup>24</sup> См. об этом: Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: К проблеме прочтения символа. М., 1997; Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве: материалы научной конференции / под общей ред. И. Е. Даниловой. М.: Советский художник, 1986. С. 6–14. (Випперовские чтения-84, вып. 17); Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. 2-е изд., пересмотренное и дополненное. М.: АСТ, 1999; Тарасов Ю. А. «Vanitas» и «memento mori» в голландской живописи XVII века // Голландский натюрморт XVII века. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2004. С. 6678.

отрывках... Смутная вина? Предварение встречи с новой Татьяной? Хандра как развернутая картина переживаний Онегина.

В финале, где Онегин рисуется страдающим, ее лицо скрыто черной вуалью, из-под которой не видны светлые волосы. Она подобие надгробной скульптуры – символ скорбной элегии, плач о напрасно прожитой жизни, да еще и с незаживающей раной, напоминающей о неизбежной вине.

***Финал: «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна /  
Бокала полного вина...»***

Ближе к финалу опять появляется зеркало. Но теперь оно передано Онегину. Оригинально обыгран эпизод онегинских мук: неподвижная окровавленная тень Ленского стоит где-то за занавесом, то спокойным, то колеблемым ветром – волнами памяти. Тень бедного певца сменяет другое видение – Евгений Александрович Арбенин, история которого свернута в лаконичный монолог: еще один двойник и намек на возможный исход судьбы. Несостоявшееся безумие...

После отповеди Онегину Татьяна (ей придан облик Н. Н. Гончаровой с портрета А. Брюллова, не Карла, которому она не нравилась, а его брата – Александра<sup>25</sup>) уходит, оказавшись спиной к зрителям. Но уходит в зеркало, отражение в котором движется навстречу зрителю. Это двоящееся встречное движение остается незавершенным: Татьяна идет навстречу самой себе, застывая у зеркала. Смысл сохраняющегося изображения прозрачен – душа, хранящая верность себе (заметим, кстати, что иногда зеркало, утрачивая свой волшебный смысл, превращаясь в темную стену, отгораживающую Татьяну от увиденного и заслонявшую его смысл). А Онегин остается в качающемся кресле, символически воплощающем взлеты/падения судьбы. Непреодолима стена: каждый застывает в своем горе.

Многое еще можно было написать, но оставляю это следующим зрителям, как и я, благодарным за спектакль.

Автор инсценировки, без сомнения, знаком с исследованиями пушкинистов, и это радует.

Все фото взяты из публикации: URL: <https://mta-barnaul.ru/news/altajskaya-pravda-v-molodyozhnom-teatre-altaya-postavili-evgeniya-onegina-fotoreportazh/>.

---

<sup>25</sup> Алексеева-Маркизин А. О знаменитом портрете Натальи Гончаровой: Почему Карл Брюллов отказался писать портрет жены Пушкина <https://proza.ru/2019/10/03/689.>:

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Благой, Д. Д.** «Евгений Онегин» / Д. Д. Благой // Мастерство Пушкина. – Москва: Советский писатель, 1955. – С. 178–198.
2. **Елизарова, Е.** Что вы знаете о валенках? История уникальной русской обуви / Е. Елизарова. – URL: [3https://www.shkolazhizni.ru/culture/articles/12644](https://www.shkolazhizni.ru/culture/articles/12644) (15.10.2025).
3. **Жуковский, В. А.** Сочинения: в 3 т. Т. 2 / В. А. Жуковский. – Москва: Художественная литература, 1980. – 493 с.
4. **Зотова, И. В.** Проблема творческой интерпретации романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в русской книжной иллюстрации: автореф. дис. ...канд. искусствоведения / И. В. Зотова. – Москва, 2008. – 24 с.
5. **Покровская, Н.** Святочные гадания: как девушки на Руси узнавали свое будущее / Н. Покровская, Е. Бодриенко. – URL: <https://vm.ru/society/352043-svyatochnye-gadaniya-kak-devushki-na-rusi-uznavali-svoe-budushee> (15.10.2025).
6. **Осипов, Д.** Русские валенки / Д. Осипов // Наука и жизнь. – 2007. – № 12. – URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/11389> (15.10.2025).
7. **Пушкин, А. С.** Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. V. Москва: Изд-во АН СССР, 1957. – 638 с.
8. **Чумаков, Ю. Н.** Стихотворная поэтика Пушкина: Сб. / Научный редактор М. Н. Виролайнен. Редакторы: О. Э. Карпеева, П. А. Копылова. – Санкт-Петербург: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. – 432 с.