

Музыкальные произведения так же, как и люди, имеют свою судьбу. Двадцать семь лет опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») лежала на библиотечных полках мертвым грузом, музыканты моего поколения изучали в консерваториях оперную литературу, минуя этот шедевр. Произносится слово «шедевр», я не боюсь преувеличений: для суждения о музыке этой оперы применимы категории высшего в искусстве.

Театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при поддержке музыкальной общественности сделал большое, доброе и благородное дело, возродив произведение Шостаковича к жизни. В течение года композитор в тесном содружестве с коллективом театра создавал новую редакцию оперы, премьера которой теперь уже показана москвичам.

В новой редакции взыскательный автор исключил некоторые бытовые подробности, вписал новые музыкальные эпизоды, облегчил исполнителям вокальные партии, местами изменил текст, стремясь устранить противоречие между эстетической ценностью музыки и этической стороной литературного первоисточника. Работа проделана значительная. Ведь опера была написана, когда композитору было 26 лет. Вернувшись ныне к своему детищу, он обогатил произведение мудростью художника, находящегося в зените своих творческих сил.

Сохранив фабулу, внешний ход действия, имена действующих лиц повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», Шостакович принципиально переосмыслил и изменил авторское отношение к главной героине произведения, взглянув на ее образ с трагической стороны, что вообще свойственно галанту композитора. Катерина Львовна у Шостаковича — это прежде всего жертва уродливых социальных отношений, поставленная тогдашней жизнью в невыносимые условия: яркая и одаренная натура, беззаветно любящая и ради любви готовая на любой шаг, даже если он выходит за рамки общепринятой морали и этики. Любовь для Катерины Измайловой — это символ счастья, к которому она безудержно стремится.

Можно, конечно, спорить — соглашаться или не соглашаться с подобной трактовкой, но сделано это с убеждающей силой, вдохновением и мастерством.

«Катерина Измайлова» (либретто А. Прейса и Д. Шостаковича) необычайно сильна своей музыкальной драматургией. В последнее время в театральных кругах стало модным вести разговоры об опере, напротив разглагольствуя музыку и либретто. Дескать, музыка в опере — это чуть ли не второстепенное дело, глав-

ВЗЫСКАТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА

Опера Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» на сцене

ное — это добротная драматическая пьеса, которой, хорошо ли, плохо ли, подыгрывает музыка. В некоторых театрах стали зачастую забывать о существеннейшей разнице между оперой и музыкой к драматическому спектаклю, забывать, что в опере музыка и либретто связаны неразрывно, что все конфликты, вся «положительность и отрицательность» образов должны решаться прежде всего и главным образом через музыку.

Опера Шостаковича являет собой исключительный в этом отношении пример. Именно музыка в «Катерине Измайловой» содержит в себе всю драму вещи. Все ее повороты, образы, ходы, события решаются в музыке.

«Катерина Измайлова» — явление новаторское в русской оперной литературе. Композитор создает новые музыкально-драматургические приемы, начисто отказываясь от оперных штампов и ватпуки. Это относится в первую очередь к речитативу, в котором нет ни одной ложной интонации, характерной разве только своей оперностью. Каждая вокальная партия резко индивидуализирована. Все действующие лица — от главных героев до эпизодических (например, священник, старый каторжник или квартальный) — очерчены замечательными по сочности и реализму музыкальными интонациями.

Можно сослаться и на отсутствие в опере так называемых «сквозных тем», лейтмотивов, лейтхарактеристик, что в прежние времена считалось главным цементирующим средством музыкальной драматургии. Этот принцип, употребляемый в большинстве произведений мировой оперной литературы и доведенный Вагнером до предела (с появления героя или упоминания о нем в оркестре звучит музыка, сопровождающая это действующее лицо на протяжении всего произведения), — Шостакович не использует. Можно лишь говорить о том, что внутри отдельных картин или актов имеется очень изобретательно развивающаяся «узловая попевка», вокруг которой группируется остальной разнохарактерный музыкальный материал.

С истинно моцартовской щедростью Шостакович насыщает свою партитуру мелодиями, попевками, характерными оборотами, которые могли бы стать самостоятельными музыкальными темами для сочинения нескольких опер. Он словно спешит дальше, почти не задерживаясь на обыгрывании явившихся ему музыкальных образов. Он переполнен музыкальными мыслями, хочет поделиться со слушателями наибольшим их числом.

Крайне широко пользуется композитор и бытовыми музыкальными формами. Он не пренебрегает буквально ни одной музыкальной формой, будь то вальс или марш, галоп или мазурка, полька или припляска, «жестокый» романс или церковные песнопения, обрядовые или гитарные попевки.

Опера поражает и новизной множества технологических приемов. Своеобразна драматургия «участия оркестра». Виртуозное мастерство Шостаковича проявилось здесь в полной мере — огромный по своему составу оркестр приведен в полное соответствие с вокальными партиями солистов и хора, он нигде не глушит их и не мешает им. Но там, где оркестр имеет возможность говорить в полный голос, автор пользуется и этим приемом с необычайной выразительностью. Большую драматургическую нагрузку несут на себе музыкальные антракты между картинами оперы. Они становятся своего рода конспектами драматургии оперы, обобщающими, дополняющими, развивающими предыдущие музыкальные мысли. Здесь автор проявляет удивительное чувство пропорции: наличие оркестровых антрактов компенсирует отсутствие увертюры.

Особо хочется подчеркнуть, что вся музыка оперы насквозь русская. Этим сочинением Шостакович дает наглядный пример творческого развития традиций, в данном случае традиций народной музыкальной драмы Мусоргского.

Как же справился театр с произведением такого масштаба и глубины? Основная задача заключалась в убедительности вокального и сценического воплощения сложного и противоречивого образа самой Катерины Измайловой. Исполнительницу этой партии Э. Андрееву на каждом шагу подстерегали бесчисленные интонационные и вокальные трудности, включая и чисто физическую голосовую выносливость: актриса участвует в восьми картинах оперы из девяти. Э. Андреева с честью справилась с труднейшей ролью. Она убеждает, ей веришь. В трактовке образа актрисой найдено множество удачных красок. В четвертом акте, например, превосходная трагическая вершина ее роли. Хороша она и в сцене свадьбы.

Заслуживает высокой похвалы дирижер спектакля Г. Проваторов. Чувствуется, что он влюблен в музыку оперы, досконально изучил партитуру. Оркестр театра, в котором хотелось бы слышать более многочисленную струнную группу,

звучит тем не менее слаженно и гибко.

Выделяются вокальной и актерской культурой Э. Булавин (Борис Тимофеевич), Н. Исакова (Советка), Г. Дударев (Старый каторжник). Запоминающийся колоритный образ создал Л. Елинсеев (Задрипанпый мужиконка), чьи внешние данные и удачный грим дополняют недоожинное актерское дарование. Надо отметить также Г. Ефимова (Сергей) и М. Щавинского (Зиновий Борисович).

Весь исполнительский коллектив, включая артистов хора (хормейстер И. Мертенс) и оркестра, целиком захвачен произведением, на сцене царит художественная увлеченность, передающаяся и в зрительный зал.

Постановщик Л. Михайлов поставил спектакль, не стараясь поразить зрителя режиссерской изобретательностью, поставил просто, динамично, умно, целиком доверяя музыке. Исключение, пожалуй, лишь начало второй картины — сцена с Аксиньей, где масса не разведена и, не получив точного режиссерского задания, довольно беспорядочно мечется и толчется по сцене. Художник И. Сумбаташвили дал спектаклю скупое, но красочное и убедительное оформление.

* * *

Немалый вред принес советскому искусству культ личности Сталина, когда вкус одного человека, вкус сомнительного качества, выдавался за эталон. Не будь этого, кто знает, какими ненаписанными операми того же Шостаковича, да и других композиторов гордилась бы сегодня советская музыка! Может быть, не пришлось бы целому поколению советских композиторов ломиться в открытую дверь, давно уже настежь распахнутую Шостаковичем. Я говорю не о внешнем подражательстве некоторым технологическим приемам его музыки («Боже, упаси меня от дебюссистов!» — как воскликнул однажды великий французский композитор Клод Дебюсси), а о тех драматургических открытиях, которые сделаны им в этой опере и давно уже могли бы дать пищу для работы мысли целому поколению композиторов.

Партия решительно осудила и исправила все извращения, допущенные Сталиным в области искусства, открыла перед советскими художниками широчайший простор для творческой инициативы в их профессиональном труде, дала возможность самого разнообразного по индивидуальным почеркам изображения жизни во всей ее безграничности и глубине.

Хотелось бы думать, что появление на сцене оперы «Катерина Измайлова» и тот прием, с которым она встречена слушателями, явятся для композитора толчком к созданию нового произведения в этом жанре.

Родион ЩЕДРИН.

Ярвага, 1963, 10 февраля