В. БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ

ТРИ ПРЕМЬЕРЫ

В поисках синтетического музыкального спектакля

Ленинградский Малый оперный театр, созданный в годы революции, всегда был театром преимущественно экспериментальным, ищущим новых путей к созданию советского синтетического музыкального спектакля. «Широта колебания» была при этом чрезвычайно широка: «Прыжок через тень» и «Джонни» Кшенека приближали в трактовке театра понятие оперы как жанра к кинематографу; «Нос» Шостаковича конкретно-натуралистическим полувиртуозным речитативом увлекал оперу в сторону музыкально интонированной драмы; некоторые легковесные музыкально-комедийные спектакли («Женихи на колесах», «Клоун» и др.) сталкивали ее с обозрением и с опереттой; «Богема», «Мадам Баттерфлей» Пуччини, «Снегурочка», «Майская ночь» Римского-Корсакова и другие оперы классического наследия сохраняли во всей полноте возможности тренировки и использования вокальных ресурсов.

Было чрезвычайно трудно при огромном разнообразии всех этих опытов сохранить какое-то единство своего стиля, и МОЛЕГАТ постепенно переходил от расширения своих опытов к их углублению. По отношению к классическому циклу проявлялась возрастающая тщательность отбора художественно и идейно ценных об'ектов и соответственного их толкования; в отношении опытов над советской оперой устанавливался и упрочивался метод лабораторной работы, творческого сотрудничества театра с композиторами и драматургами.

Отрадно отметить, что неудачи не остановили и не сбили театр с правильного пути. Опыт коллективного создания пятью молодыми композиторами оперы «1905-й год» (если не ошибаюсь, в 1931 г.), не дал в результате ни произведения, ни спектакля, для тех не менее много ценного в плане накопления методики. Суровый урок неудачной постановки «Нюренбергских мейстерзингеров» Вагнера не только не разоружил театр, а наоборот, мобилизовал его к осмысленной и выразительной трактовке «Кармен».

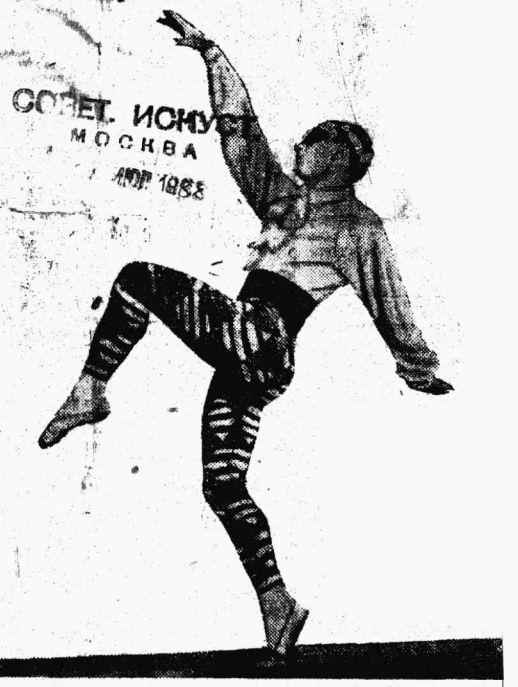
Истекший сезон чрезвычайно показателен в отношении такой внутренней перестройки театра, смены его методических приемов. «Производственный год» составил всего три работы — одна по творческому пересмотру классического наследия («Кармен» в постановке Н. В. Смолича), одна по созданию советского музыкального произведения (не показанный еще «Камаринский мужик» композитора **В. Желобинского**, либретто **О. Брика** в постановке **К. Тверского**) и одна по созданию балетного спектакля («Арлекинада», поставленная балетмейстером **Ф. В. Лопуховым** силами молодого балетного цеха театра).

К проблеме наследия театр подошел чрезвычайно серьезно. Пересмотру подверглась не только сценическая трактовка, не только фабульная сторона произведения, в связи с чем был сделан специально заказанный перевод, но и вся музыкально-исполнительская традиция, столь властно укоренившаяся именно в «Кармен», обусловленная необычайной почти бытовой популярностью этой оперы. По такого рода «инерции популярности» «Кармен» была для театра безусловно линией наибольшего сопротивления; в темпы, в акценты, в фермато, во все детали музыкальной интерпретации этой партитуры прочно вошел вкус и запах эпохи, буржуазно-мещанское смакование экзотического и эротического, заслонявшее собою глубокую, большую человечность музыкальной драмы Бизе. Театру удалось преодолеть эти «наносы», в чем несомненная заслуга как его руководителя — **С. А. Самосуда**, так и всего исполнительского коллектива. Партитура Бизе предстала очищенной и бытой, в точно и тонко отделанной штриховке, в осмысленной акцентировке, в отчетливом раскрытии драматургичности музыкального замысла. Именно в этом и заключается основное достижение театра, правильность подхода его к вопросу освоения классического наследия. И именно в отсутствии этой осмысленности, в отсутствии четкости связи между идейно-драматургической концепцией и музыкой лежала причина прошлогоднего провала «Нюренбергских мейстерзингеров», несмотря на то, что они были поданы музыкально не менее тщательно и технически чисто. И примечательно: там, где в «Кармен» режиссер отступал от музыки, добросовестно проявленной и целиком обусловленной драматургическим замыслом, он неизбежно отступал и от последнего (перегиб в стороду фарса в первом акте при обыгрывании гарнизонных сценок и характеристики лейтенанта). Но таких отступлений в постановке «Кармен» очень немного. Театр учел уроки прошлогоднего опыта. Театр успешно преодолел проблему освоения классического наследия на одном из главных и наиболее трудных его об'ектов.

Вторая осуществленная в этом сезоне премьера — балет «Арлекинада» Дриго — по существу явилась своего рода открытием нового театра. Это был первый спектакль автономного балетного цеха МОЛЕГАТ, выросшего в основном из балетных кадров, обслуживавших оперные спектакли и призванного подготовить почву для будущего синтетического спектакля. Таким образом, центр тяжести работы этого молодого балета лежал в эксперименте и именно по этому пути пошел его руководитель и автор первой постановки **Ф. В. Лопухов**, построивший на основе неглубокой, но благозвучной, доброкачественной и танцовальной музыки Дриго веселый бытовой, комедийный спектакль. Фантастика и фееричность были изгнаны и заменены конкретной маскарадной обстановкой национального июльского праздника Парижа времен Второй империи; маски — Кассандр, Пиэрро, Коломбина, Арлекин, Пьеро и Пьеретта стали живыми типизированными фигурами — лавочником, отставным полковником, бедным студентом и его возлюбленной, слугами; самодовлеющее и отвлеченное виртуозное хореографическое мастерство было использовано для целесообразно осмысленного танца и жеста, наполненных содержанием и раскрывающих сюжет действия; для расширения средств выразительности итальянская серенада была переведена на русский язык и были положены на текст и на пение еще два инструментальных номера (серенада Лиэндра и заздравный тост). В результате — спектакль подкупает беспритязательностью и свежестью, осмысленностью танцовальной комедии, талантливым актерским исполнением (наряду с балетной молодежью в нем приняли участие оперные солисты МОЛЕГАТ: **Гефт** и **Подохин**, а также засл. арт. **М. А. Ростовцев**, давший яркую красочную фигуру тупого обывателя-лавочника). Теперь он в чем не пытается соревноваться с «большим» готобовским балетом, избрав самостоятельный путь и тем вполне оправдав свое право на существование. Спектаклем дирижировал молодой дирижер **И. Шерман**, последнее время выдвигающийся как активный помощник Самосуда, как отличный организатор музыкального исполнения.

О третьей работе театра — «Камаринском мужике» Желобинского — говорить еще преждевременно. Она уже почти доведена до окончания, но вряд ли будет показана до окончания сезона. Можно говорить только о методах этой работы и о них поговорить стоит, так как эти методы необычные в оперно-театральной практике и безусловно заслуживающие внимания. Композитор работал в теснейшем контакте с театром. В процессе оркестровых и хоровых репетиций устанавливалась целесообразность не только перенструментовок, но и пересочинения отдельных моментов музыки: композиторский замысел изменялся, а в отдельных случаях и зарождался от специфики самого оперно-театрального производства, становился связанным с нею. Здесь существенно не только та учебная (в высшем смысле этого слова) польза, которую принесла эта совместная работа с театром, эта живая проверка всех заучестей и возможность их корректировать самому Желобинскому; для него работа над «Камаринским мужиком» бесспорно явится своего рода высшим курсом музыкального вуза. Здесь существенно принципиальное желание и готовность театра — не пассивно ожидать законченных, созданных вне его стен, произведений, а самому активно участвовать в строительстве советского музыкального спектакля.

В итоге — истекший производственный год МОЛЕГАТ, несмотря на сравнительно небольшие количественные показатели, — безусловно год плодотворный, продвинувший театр вперед по пути к нахождению подлинно советских методов работы и к созданию советского музыкального спектакля. К перечисленным выше работам следует еще добавить начало работы над оперой **Д. Шостаковича** «Леди Макбет Мценского уезда», которую театр покажет в течение будущего сезона.



Малый оперный театр. «Арлекинада». Мусатов—Арлекин