

26 ЯНВ 1934

ЛЭДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА

ГРЕМЬЕРА ОПЕРЫ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА В МАЛОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

Новая опера Дмитрия Шостаковича входит в нашу музыкальную действительность, как событие, поднимающее вокруг себя целый ряд волнующих творческих проблем. «Лэди Макбет Мценского уезда» — это, прежде всего, замечательное музыкальное произведение большой философской значимости и технического мастерства, — произведение, разрешающее споры о несомненности простоты, ясности и — одновременно — сложности звукового выражения; кроме того, здесь мы имеем пример правильного освоения классического наследия, критически переработанного советским художником. Это, наконец, произведение, естественно указывающее на пути разрешения кризиса жанра, давнишнего нас много численными «гибридными» формами, несправившимися в оперной практике и только углубившими разрыв между условностью и устойчивостью форм классической оперы

Шаржи Б. АНТОНОВСКОГО



Композитор Д. ШОСТАКОВИЧ

и высокими требованиями современного театра.

Новая опера Шостаковича определенно ставит проблему музыкальной драматургии и во многом намечает конкретное разрешение этой проблемы. Уникальными времен узким местом, «Ахилесовой пятной» оперы являлись драматургическая неосостоятельность либретто. За исключением нескольких примеров, из которых наиболее ярким будет либретто «Барин» Бизе, написанное Мельяком и Палевым, профессиональные драматурги почти не прикасались к оперному либретто. Следствием этого были многочисленные попытки самих композиторов взять на себя функции драматурга, иногда приводившие к удаче (по крайней мере, Мусоргский, Прокофьев), но в большинстве случаев безогорочно устанавливавшие примат концертно-диалогических и симфонических форм над драматургическим содержанием. Попытки и специальные, так сказать, «прикладные драматургии» — оперные либреттеты, состоявшие при отдельных композиторах. Такими были — Модест Чайковский у П. И. Чайковского, Бельский — у Римского-Корсакова.

В нашу эпоху методы, в свое время установленные этими советскими и помощниками композиторов по театральным делам, уже не могут удовлетворить возросшим требованиям современной оперы. Она, не теряя своей специфики и условности, стремится стать ясной, способной воздать и разрешить любые большие проблемы нашей действительности. Она требует серьезной трактовки поднятой темы, полного овладения современной драматургической техникой, выработанной и усовершенствованной оперной спецификой музыкального театра.

Разные, Пугачевы и Чалаевы жестоко мстят, будучи выведенными на оперную сцену в приемах Бельского и Модеста Чайковского. Несовершенство старых методов придает неотвратимую фальшь революционным образам прошлого и тем более современной нам действительности. Именно в том, что наши профессиональные драматурги

присущей жизни, а как живые люди, дышащие инстинктами и интересами класса, окруженные живой атмосферой породившей их социальной среды. От камерной сердечности оперы — личной драмы Екатерины — расправился, расколелся круг, показавший социальные язвы: жестокого домашнего быта, закоренелых собственнических (иные сны оперы), всей «корпорации» купечества и общающегося мелочности (сцена свадьбы), официального полицейского чиновничества, олигархического собою высшего государственного власти на местах (сцена на «свадьбе»), наконец, «пересыльной тюрьмы» — этигоны движением партии сыщиков, отверженных обществом и изгнанных из него в далекую Изобилу.

Чем дальше от «камерной сердечности» оперы, тем более обобщаются, типизируются эти явления. Кварталины, священники — это уже не столько индивидуально обрисованные фигуры, сколько собирательные типы. Которые — это уже совсем обезличенная, сдвигая в своей подавленности и отчужденности.

В опере противопоставлены друг другу, в сущности, только два основных образа. С одной стороны, образ Екатерины Львовны, олицетворяющей собой все лучшее проявления человеческой личности — стремление к социальной справедливости, преданности и самозабвению в любви, активную волю и бесстрашие в действии. С другой стороны, дающий — общий свободный образ окружающего Екатерину Львовну строя — страшный обвал развращенной, испитой, тупой, ханжеской и жестокой царской России. Здесь приходится считаться с условностью в трактовке темы. По-настоящему, в односторонности сделанного автором обобщения — исторически неверно представление о «троянском». Мы знаем, что даже в самые глухие годы реакции в обществе, в народе были силы, которые могли действительно встать против существующего строя, и которые, в конечном счете, этот строй опрокинули. Эти силы никак не показаны в опере, не действуют в ней. Их не характеризуют ни учитель-социалист, доставленный на «свадьбу» за отпирание бога и за исследование души лгуны (он показан композитором, как пугливый и глуповатый человек), ни каторжане последнего действия, целиком примирившиеся со своей судьбой и толь-

ко многообещающее чувство, дежа-вю, в музыке, сопровождающей эти слова — типичная аффективная, дающая ощущение обмана и диссонанса. В бриокивании Бориса Тимофеевича непереносимая жестокость, диссонанс и неадекватность, фанатичного старика; и его оркестровой характеристике — страшный образ потопляющего вавилонянина и сдвигает. Этот прием делает особо



БОРИС ТИМОФЕЕВИЧ — арт. ОРЛОВ

значительной симфонической частью партитуры. Действие, не разбитое на традиционные акты, дуэты и ансамбли, скрепляется и направляется единым потоком симфонической музыки, моментами целиком завладевающей действием (конец 3-й картины, 1-я картина 2-го действия, все антракты, служащие необычными скрепляющими «междудействиями», а моментами последовательного музыкального повествования). В плане такого же симфонического повествования даны в некоторые хоры — хор гостей на свадьбе (пышно, богато развитое фугато), хор каторжан в последнем действии — одно из наиболее глубоких по музыке мест в опере.

Невозможно контрастирует этому общему в опере принципу изложения сцен в полицейском участке. Здесь гротеск становится ведущим приемом, обрывает действующих лиц — квартального, учителя, мужичка — и своего рода масок. В том же характере гротеска выдержан и хор полицейских, собирающихся в «пропагандистский поход».

Малый оперный театр проделал работу над оперой Шостаковича с большой тщательностью. Опыт «Носа», над которым работал тот же постановочный коллектив (реж. Н. В. Смолч, дирижер С. А. Самосуд, художник В. В. Дмитриев), по-видимому, во многом облегчил театру правильное понимание замысла композитора. Реалистическая напряженность спектакля находится в соответствии с общим строем музыки произведения. Правильно трактован центральный образ Екатерины Львовны, получившая у молодой артистки А. И. Соколовой яркое и убедительное толкование. Правильно трактованы также образы Сергея (П. И. Засекина), актеры идущий за оркестровой характеристикой, а не за вокальной партией, и Зиновия Борисовича (С. В. Балахов). Интересно, сочин Борис Тимофеевич (Г. Н. Орлов), приобретающий, однако, на сцене более внешние черты «злодея», нежели это дано в музыке, где сходит и старческая ворчливость нитонаций, давая впечатление скрытой звериной сущности хищника-куны.

Более спорны персонажи «второго плана», назначение которых заключается в выявлении социального фона действия. Здесь опыт «Носа» не во всем помог авторам спектакля. Так, сцена в полицейском участке дана в тонах утрированно-гротеска, почти что фарса. Но то, что в «Носе», опере-анекдоте, было уместным и органичным, в «Лэди Макбет» — трагический сатирический реализм характера — является выпадением из общего тона произведения. Вот почему недостаточно убедительны квартальный (Райнов), священник (Муравленко), учитель (Никитенко), задиристый мужик (Чеснов), несмотря на талантливую актерскую интерпретацию.

Очень впечатляет последнее действие, превосходно осуществленное режиссером (сцена гибели Екатерины Львовны и Сонетки и уход народа) и выразительно оформленное художником.

Отдельного анализа заслуживает музыкальное исполнение. И сильные вокальные партии, преимущественно отдаленные молодые, и хорошие моменты, и вся оркестровая часть несет на себе печать не только тщательной выученности, но глубо-



ЕКАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА — арт. СОКОЛ ВА

ко пассивно олицетворяющие ее. Думается, что это сделано сознательно: ради сгущения того мрачного фона, на котором тем ярче должен выделиться героический образ Екатерины Львовны.

Удаленно от классического первоисточника, послужившего сюжетным обоснованием оперы, от повести Лескова, заключаются не столько в изменении фактового разнотия, в изятии ряда фактов и эпизодов, в изложении совершенно новых, сколько в принципиально иных эстетических выводах, перенесении всех суммаций на сторону целиком оправданной героини — преступницы. Эти эстетические выводы делают прежде всего музыка. Она бесспорно является самым значительным компонентом произведения.

Сатиричность всегда была неотъемлемым свойством Шостаковича. Шостакович смеялся над общественной и над властью мертвенной законности в опере «Нос», над идеалистической сущностью романтического искусства в «Афоризмах», над мешаниной проявлений в советском быту в балете «Болт». В неизменно ироническом проявлении различных явлений жизни, в усилении преимущественно отрицательных и смешных ее сторон можно было опасаться тенденций нигилистического аскетизма. Хотелось спросить — о чем же Шостакович говорит серьезно?

В «Лэди Макбет» слышатся пронаблюданная, патетически возмущенная речь серьезно настроенного художника. Все смешное и нелепое, высосанное в различных сценах и эпизодах оперы, уже не является самоцелью. Она служит только одним из средств обличения и поэтому не заслоняют основной линии, драматической и социальной трагедии.

Образ Екатерины Львовны дан в музыке как исключительный слух художественного воплощения. Ее вокальная партия насыщена выразительной кантатной, широко напряженной, богата психологическими нюансами. Эта партия может служить великолепным примером движения музыкального образа, органически выходящего из реального и реального и до финальной сцены. Оркестровая характеристика поддерживает и усиливает эту партию, придает ей еще больше выразительности, искренности и теплоты.

Совсем иной метод применен композитором в обрисовке прочих действующих лиц. Вокальные партии и оркестровые характеристики идут параллельными и «протоборщающими» друг друга парами. Герои говорят от своего лица, оркестр — от лица автора. В словах Сер-



Режиссер Н. СМОЛЧ

го вдумчивого, творческого отношения к музыке, С. А. Самосуд выступает на этот раз не только как мастер-профессионал и режиссер, но и как активно мыслящий художник. Сложность ответственной симфонической части оперы, которая, при всей простоте приема, является сложнейшей, музыкальной и оркестровой, компенсируется точностью тембров, мелодических и ритмических обобщений, раскрытия им с подкупающей убедительностью.

СЕРГЕЙ КАЗАНЦЕВ
От редакции. Размещение в ближайших номерах газеты вернется к обобщению опыта Д. Шостаковича, активнейшим образом участвующим в развитии музыкальной жизни в СССР, за последние годы.



Дирижер С. САМОСУД

вплотную творчески не заинтересовались оперным либретто, изирируют его, а если в отдельных редких случаях поддают к нему, то с снискающей нитонацией приобщения взрослого к кругозору младенца *) — именно в этом причина большинства неудач попыток советских композиторов за минувшие 16 лет.

«Лэди Макбет Мценского уезда» — это пьеса о бесправном положении, жгущая в жестоком домашнем насилии убогого купеческого быта. Больше того — это пьеса о всем темном прошлом российской провинции времен политической реакции, о попытке смеющегося, доведенного до конца протеста живой личности против подавляющего убого-семейного и даже общегосударственного деспотизма. Екатерина Измайлова, ее слезы, — Борис Тимофеевич, ее любовь — рабочий Борисович, ее любовь — рабочий Сергей, — предстают в этом произведении не как оперные герои, поданные со всей условностью,

*) Как на пока единичные исключения из этого можно назвать только на либретто О. Брика к опере «Казаринский мужик» и — с большими оговорками — на либретто Ларетова и Кирикова («Лед и сталь» и «Северный ветер»).