

О НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫХ ПОСТАНОВКАХ МАЛОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА В СЕРЕДИНЕ 1930-х гг.

Рассматриваются исполнения современных музыкально-театральных сочинений на сценах Ленинграда на рубеже 1920–1930-х и в середине 1930-х гг. На основе ранее неопубликованных архивных документов описываются неосуществленные проекты, связанные с сотрудничеством ленинградского Малого оперного (ныне вновь Михайловского) театра с ведущими немецкими и чешскими композиторами. Среди неосуществленных постановок – «Воцек» Альбана Берга и «Енуфа» («Её падчерица») Леоша Яначека.

Ключевые слова: современная опера; Эрнст Кшенек; Альбан Берг; Самуил Самосуд; Иван Соллертинский; Георг Бюхнер; Леош Яначек; музыкальный театр XX в.; Михайловский театр; МАЛЕГОТ.

После невероятного успеха на сцене Малого оперного театра опер Эрнста Кшенека «Прыжок через тень» (1927) и «Джонни наигрывает» (1928) театр еще не раз пытался обратиться к современной западной опере. Однако на сцену больше ничего не было выпущено. Не была осуществлена постановка оперы Хиндемита «Новости дня», написанная специально для Малого оперного театра. Один из наиболее показательных документов – репертуарный план Малого оперного театра на 1927–1928 гг. Анонсируя сезон 1927–1928 г., главный режиссер театра Николай Смолич, наряду с «Джонни наигрывает», оперой Эрвина Дресселя «Колумб» и «Носом» Дмитрия Шостаковича (осуществлена через несколько лет), называл оперу-гигиоль Дариуса Мийо «Бедный матрос» и оперу-скетч Пауля Хиндемита «Туда и обратно» [1. С. 12]. В этом списке отчетливо явлен принцип поиска театром новых жанров. Предполагалось, что эти одноактные спектакли станут первой постановкой молодого режиссера Эммануила Каплана в скором будущем – один из самых ярких ленинградских режиссеров и основатель режиссерского факультета консерватории).

Но если эти неосуществленные планы стали хотя бы предметом обсуждения и критики, то некоторые другие не освещены в научной литературе. Так, после исторической постановки в 1927 г. оперы Альбана Берга «Воцек» в Ленинградском академическом театре оперы и балета план новой постановки «Воцек» Берга на рубеже 1920–1930-х гг. вынашивал Николай Смолич. Эта постановка оперы Берга, к которой театр не смог приступить, нередко упоминается даже в серьезных искусствоведческих работах как осуществленная.

В неопубликованном письме режиссеру 10 октября 1930 г.¹ Борис Асафьев, говоря и о других нереализованных планах, писал: «За Вами “Воцек”. Мое пророчество сбылось: это теперь самая наипризнаннейшая опера в Европе, я рад за Берга и за людей: все-таки, это единственный композитор, не пошедший на компромисс...» [2]. Нельзя не заметить в этом определении вместе с удовлетворенностью и нотки сожаления, – ведь сам Асафьев был склонен к компромиссам и в творчестве, и в жизни.

Однако вплотную Малый оперный приблизился к постановке оперы Берга несколькими годами позже. В январе 1935 г. ленинградская «Красная газета» публикует большую статью Ивана Соллертинского, содержащую не только анонс грядущей постановки в

Малом оперном театре, но и размышления об опере и ее авторе.

«В этом году, – писал Соллертинский, – Малый оперный театр приступает к работе над самым замечательным музыкально-театральным произведением, появившимся на Западе после империалистической войны – оперой Альбана Берга “Воцек” (режиссер Н.В. Смолич, дирижер С.А. Самосуд)» [3].

Соллертинский пишет о том, что Берг «ныне живет отшельником где-то под Веной» [Там же], что в фашистской Германии его сочинения запрещены, а главный дирижер Берлинского филармонического оркестра Вильгельм Фуртвенглер за свои выступления в защиту музыки Берга впал в немилость и смещен со всех постов². Причины ненависти фашистов к «Воцек», пишет Соллертинский, кроются в содержании оперы, которая является «страстным обвинительным документом против общественного строя, несовместимого с достоинством человека и основанного на унижении и эксплуатации» [Там же].

Соллертинский акцентирует то обстоятельство, что Бюхнер был революционером и чудом спасся «от казни или концентрационного заключения» [3], упоминает, конечно, и о том, что именно ему принадлежит фраза «Мир хижинам, война дворцам». В пользу Берга он использует и его ученичество у Шенберга («кстати, тоже остервенело бойкотируемого фашистами» [Там же]).

В середине 1930-х гг., на фоне масштабной ревизии ценностей, Соллертинский остается апологетом Берга, обновляя лишь идеологическую аргументацию интереса театра к опере: «Обращение Малого оперного театра к “Воцек» – глубоко закономерно. “Воцек” – бесспорно лучшее из того, что может предъявить современная западная опера. Для оркестра МАЛЕГОТа, образцово сыгравшего ряд сложнейших партитур, “Воцек” уже не представляет исключительных сложностей. Перед театром стоит задача: выдвинуть в “Воцек» не экспрессионистские (как то было в ГАТОБе), но музыкально-реалистические элементы, и на их основе создать большой музыкальный спектакль о Западе и капитализме, о глубокой внутренней непримиримости капиталистического строя и условий развития человеческой личности и сохранения человеческого достоинства» [Там же].

Подчеркивая реализм и социальную остроту сочинения Берга, Соллертинский, видимо, сознательно

идет на некоторую подмену, трактуя оперу Берга только как выражение социального протеста и умаляя ее экзистенциальное содержание. И хотя сделать Берга революционером Соллертинский не может, он рисует весьма плакатно-убедительный, хотя и далекий от реальности образ Берга – союзника в борьбе не только с фашизмом, но и с капитализмом. Трудно усомниться в том, что он делает это в интересах театра. Его риторика во многом носит маскировочный характер, но, как свойственно подлинно талантливому критику, он и здесь вскрывает новые, и сегодня во многом актуальные подтексты сочинения Берга. Соллертинский говорит о том, что образ Воццека создан Бергом с яркостью, напоминающей Швейка у Гашека, – надо признать, что при всей парадоксальности этого сближения оно содержательно. Швейк, как и Воцек, – некий «элементарный», новый Кандид, сталкивающийся с враждебной иррациональностью мира. «Только там (у Гашека. – К.У.) общий тон повествования окрашивала благодущная с виду и ядовитая по существу юмористическая философия героя. В “Воццеке” же трагедия солдата дана во всей страшной неприглядности» [3].

Включение оперы Берга в репертуарный портфель МАЛЕГОТа демонстрирует, что в середине 1930-х гг. особую, исключительную роль теперь играла политическая позиция автора. Самосуд, Смолич, Соллертинский, как и другие почитатели Берга, полагали, что гуманистический характер его искусства, принадлежность к сторонникам антифашистского лагеря могли позволить вновь реализовать на сцене эту оперу. Но идея нового «Воццека» не была осуществлена. Это тем более печально, что эта постановка могла стать последней при жизни автора.

Вскоре обстановка изменилась. В 1936 г. статья «Сумбур вместо музыки» и обструкция «Леди Макбет Мценского уезда» способствовали отказу от поиска путей, связанных с самобытным претворением западноевропейских идей новой музыкальной драматургии.

С периодом острого интереса в СССР к новой опере Запада совпадает поздний, во многом кульминационный период деятельности великого чешского композитора Леоша Яначека. И то, что творчество Яначека не было востребовано российским театром, представляется какой-то несчастливой случайностью. Между тем в журнале «Жизнь искусства» № 31 за 1924 г. была опубликована заметка, посвященная премьере «Лисички-плутовки» в Праге. Эта заметка была перепечатана в Чехословакии, и Яначек прочел ее. Он написал в издательство «Universal Edition», что в Ленинграде интересуются его оперой. Для Яначека – истинного ценителя и адепта русского языка и русской литературы, автора ряда произведений по мотивам сочинений Гоголя, Достоевского, Островского, – эта информация была очень важной.

По информации А.А. Гозенпуда, в 1927 г. Яначек встретился в Берлине с музыковедом Евгением Браудо. «Он хочет добиться, – писал композитор издателью, – чтобы в Москве исполнялась одна из моих опер и Симфонietta... Я предпочел бы “Её падчерицу”» [4. С. 182]. Опера «Енуфа» (в отличие от других стран, в Чехии идущая под первоначальным названи-

ем «Её падчерица») не была новинкой. Она была поставлена в Праге уже в 1916 г., в Вене – в 1918 г., а в Берлине премьера успешно состоялась в 1924 г. [4]. «Тогда же, – сообщает Гозенпуд, – композитор сообщил К. Штёсслеру, что подписал с Москвой договор на постановку своей новой оперы» [Там же]. Однако, видимо, переговоры все же не увенчались успехом, и 11 октября 1927 г. издательство сообщило Яначку о том, что заинтересовать руководство советских театров «Её падчерицей» не удалось.

Гозенпуд считал, что непривычность воплощения русских тем могла смутить Асафьева и Дранишникову, которые были знакомы с клавирами опер чешского композитора. Не менее важно, что в 1927 г. музыкальный язык его довоенных опер воспринимался как традиционный, а «Средство Макропулоса» и «Записки из мертвого дома», видимо, были неизвестны русским музыкантам, еще не осознавшим всю смелость и новаторство композитора, стремительно обогнавшего свое время и в силу абсолютной самобытности вышедшего за рамки оппозиции «традиционализм – авангард». «По сравнению с Кшенеком Яначек мог показаться «старомодным» [Там же], – замечает Гозенпуд. Он пишет также о том, что «Станиславский, присутствовавший в 1922 году на одной из репетиций “Кати Кабановой” в Праге, уклонился от оценки музыки, возможно, также в силу необычности подхода композитора к Островскому» [Там же]. Уместно предположить, что Станиславскому «Катя Кабанова» могла показаться слишком экспрессивно-современной. И, пожалуй, наиболее существенной причиной неприятия Яначека русским театром является как раз магистральная русская тематика его творчества при совершенно иной трактовке среды и характеров.

Яначек умер в 1928 г., а исполнять его музыку в СССР начали уже в 1930-х (в частности, оркестры московского и ленинградского радио). В это время с нею, видимо, знакомится художественный руководитель Малого оперного Самуил Самосуд. Возникает идея постановки Яначека в Малом оперном театре. Казалось бы, после «Сумбура вместо музыки» это не вполне своевременно. Но 9 июля 1936 г. издательство «Universal Edition» в письме директору Малого оперного театра подтверждает готовность договора о передаче прав на исполнение оперы «Енуфа». Как ясно из материалов переписки, в этот момент договор, составленный по-русски, переводится на немецкий язык. «Мы уже подготовили 9 клавилов “Енуфы”, – сообщает дирекция издательства, – которые 18.09.1936 были отосланы в Малый оперный театр» [5. Л. 4]. Несомненно, заказ такого количества клавилов (оплата которых требовала выделения валютных средств) свидетельствует о готовности немедленно приступить к работе над сочинением [6. С. 4]. Однако следов дальнейшей работы над сочинением не обнаружено.

В первой половине 1936 г. Самосуд отмечен вышими для музыканта знаками отличия. Он – не только народный артист, но кавалер Ордена Ленина. Казалось бы, возможности творческой реализации музыканта расширяются. Но МАЛЕГОТ этого времени – уже совсем не тот, что недавно. В коллективе, как и в

стране, за год стремительно изменилась атмосфера. Уже 8 января 1935 г. общее собрание коммунистов МАЛЕГОТа принимает секретную резолюцию о необходимости усиления классового бдительности: «Учитывая, что в театре много выходцев из эксплуататорских классов и что возможны классовые враждебные вылазки. <На каждом участке закрепить ответственного коммуниста.> Провести поголовную проверку, отсеять чуждые элементы, установить зоркий контроль над классово чуждыми элементами в художественном составе. Всю работу провести негласно, соблюдая партийную тайну. Ежедневно сообщать секретарю партийного бюро о ходе выполнения данного постановления по цехам» [6. С. 4]. А 20 августа 1936 г. на партийном собрании театра открыто заявляется: «Каждый коммунист должен стать чекистом» [Там же]. В сфере творческой политики театра установлен непрерывный партийный контроль. В том же году Самуил Самосуд переведен в Большой театр. Учитывая особенности дирижер-

ского стиля, музыкантской органики дирижера, приходится говорить о неосуществленной постановке «Енуфы» с глубоким сожалением.

Несомненные пересечения, своего рода диалог между «Записками из мертвого дома» Яначека и оперой Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Но в 1930-х последний, по информации Гозенпуда, с «Записками» не был знаком [4. С. 7]. Логично допустить, что их связывает типологическое родство, обусловленное общими истоками стиля (прежде всего это Мусоргский). Учитывая, что «Леди Макбет» идет в МАЛЕГОТе именно в период активной переписки по «Енуфе», можно все же предположить, что оперное творчество Яначека уже в то время (хотя, вероятно, после окончания работы над «Леди Макбет...») было знакомо русскому композитору.

Премьера «Её падчерицы» в СССР состоялась в Новосибирске лишь в 1958 г., позднее в Москве на сцене Большого театра – более чем тридцать лет спустя после описываемых событий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В это время Смолич уже был главным режиссером Большого театра в Москве.

² Здесь Соллертинский вольно обращается с фактами. Увольнение Фуртвенглера с должности главного дирижера Берлинской филармонии было связано, в частности, с его выступлением в защиту Хиндемита.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Что даст новый сезон?* / Малый оперный театр (Беседа с управляющим театром Н.В. Смоличем) // Жизнь искусства. 1927. № 40.
2. *Письмо Б.В. Асафьева Н.В. Смоличу 10 октября 1930 года* // ГМТМИИ Украины. Инв. 24848.
3. *Соллертинский И.* «Воззвек» / К возобновлению оперы А. Берга в Малом оперном театре // Красная газета, веч. вып. 1935. 10 янв.
4. *Гозенпуд А.А.* Леош Яначек и русская культура: Исследование. Л.: Сов. композитор, 1984.
5. *Переписка МАЛЕГОТа* с издательством «Universal» // СПб ГАЛИ. Ф. 290. Д. 52. Л. 4.
6. *Чижова Л.* Боль истории // Театр. 1992. № 6. С. 2–6.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 20 июля 2014 г.

ON THE UNREALIZED PERFORMANCES AT THE SMALL (MALY) OPERA THEATRE IN THE MIDDLE OF THE 1930S

Tomsk State University Journal, 2014, 388, pp. 98-101. DOI: 10.17223/15617793/388/16

Uchitel Konstantin A. Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: ucchitel@bk.ru

Keywords: modern opera; Ernst Křenek; Alban Berg; Samuil Samosud; Ivan Sollertinskiy; Georg Buchner; Leoš Janáček; 20th-century musical theatre; Mikhailovskiy Theatre; MALEGOT.

After the great success of Ernst Křenek's operas "Der Sprung über den Schatten" (1927) and "Jonny spielt auf" (1928) at the stage of the Maly Opera Theatre it repeatedly tried to stage the new western opera. The production of Hindemith's opera "Neues vom Tage" began. The collaboration with Darius Milhaud was planned. But there were no these experimental performances at the real stage. If those unrealized performances were subjects of discussions in the press, some others were not even the theme of research. After the famous performance of A. Berg's "Wozzeck" at the Leningrad Academic Opera & Ballet Theatre (1927) at the threshold of the 1920s – 1930s, the Maly Opera Theatre began to think of its performance of "Wozzeck". A fragment of the letter from B. Asafiev to N. Smolich connected with this plan is given in the article. Some years later the Maly Theatre was on the verge of solving the problem of the staging of Berg's opera. On January, 1935, Leningrad's "Krasnaya Gazeta" published a big article by I. Sollertinsky which contained not only the announce of the future performance of Berg's opera, but also the thoughts about the opera and its author. In the middle of the 1930s, on the background of the great ideological revision of the values Sollertinsky remains Berg's apologist, renewing only the ideological argumentation of the interest of the Theatre to "Wozzeck" – it is deeply motivated: "Wozzeck, of course, is the best of the modern western opera productions". The idea of the "new Wozzeck" was not realized. It was especially sorrowful, because it could be one of the last performances during the composer's life. This period of the strong interest in the USSR to the western opera coincides with the last culminate period of the creative activity of the great check composer L. Janáček. In the 1930s, as the new archive materials show, there was a preparation to the new performance of "Jenufa" by Janáček at the Maly Opera Theatre. But the change of the creative atmosphere in 1936 did not allow to implement the interesting project. Undoubtedly, there were common things in Janáček's "Letters from the Dead House" and Shostakovich's "Lady Macbeth of the Mzensk District". It seems probable that this opera by Janáček was well-known to Shostakovich. The article "Chaos instead of music" and obstruction of "Lady Macbeth" were the reasons to reject the search of the new ways, connected with the original reinterpretation of the western ideas of the new musical drama. The first performance of "Jenufa" in the USSR took place more than thirty years after the events described.

REFERENCES

1. Chto dast novyy sezon? Malyy opernyy teatr (Beseda s upravlyayushchim teatrom N.V. Smolichem) [What will the new season show? The Maly Opera Theatre (Interview with the Manager of the Theatre, N.V. Smolich)]. *Zhizn' iskusstva*, 1927, no. 40.
2. Pis'mo B.V. Asaf'eva N.V. Smolichu 10 oktyabrya 1930 goda [Letter of B.V. Asafiev to N.V. Smolich of October 10, 1930]. GMTIMI of Ukraine, Inv. 24848.
3. Sollertinskiy I. "Votstsek". K vozobnovleniyu opery A. Berga v Malom opernom teatre ["Wozzeck". On resumption of Alban Berg's opera in the Maly Opera Theatre]. *Krasnaya gazeta*, 1935, 10 January, evening issue.
4. Gozenpud A.A. *Leosh Yanachek i russkaya kul'tura: Issledovanie* [Leoš Janáček and Russian Culture: A Study]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Publ., 1984. 200 p.
5. Perepiska MALEGOTa s izdatel'stvom "Universal" [Correspondence of MALEGOT with "Universal" publisher]. St. Petersburg GALI. Fund 290. File 52. Page 4.
6. Chizhova L. Bol' istorii [Pain of history]. *Teatr*, 1992, no. 6, pp. 2-6.

Received: 20 July 2014