

КНИГА СЕРЬЕЗНЫХ ОТКРЫТИЙ

В истории русского музыкального театра Глинка сыграл примерно такую же роль, как Пушкин в судьбах русской литературы. И так же появление Глинки было подготовлено многообразным и сложным развитием русской общественной жизни предшествующей поры. В недрах общественной жизни, в прямой зависимости от нее складывался русский музыкальный театр, утверждалась его национальная сущность. Книга А. Гозенпуда «Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки» с небывалой еще полнотой показывает и, главное, объясняет, как в процессе противоречивой, пестрой практики русский музыкальный театр шел к своей славе: все предваряло приход Глинки.

Синтетичность спектаклей начального периода русского театра А. Гозенпуд убедительно выводит из народной традиции. Связь народного и публично-профессионального театра он прослеживает с начала XVIII века на многочисленных примерах. Рассматривая судьбы музыки в неразрывном единстве с судьбой всей отечественной культуры, он говорит не только о воздействии литературы на театр, но и о воздействии театра на литературу. Для автора книги важно не столько обилие музыки в драматических спектаклях, сколько ее разнообразие, позволяющее сделать вывод: «В трактовке музыки сказывается интерес к духовному миру героев, столь характерный для литературы и искусства XVIII века».

С другой стороны, самые разнообразные источники показывают, как расширялись музыкальные связи России и возникал интерес к опыту зарубежного музыкального театра. Эта проблема освещена в книге совершенно по-новому. Давая обширный перечень иностранных произведений, шедших в России, исследователь подробно описывает их, раскрывая имена авторов, время и место первых постановок. Но главное — он показывает, как изменялся подход к этим произведениям на русской сцене. В XVIII веке западноевропейские оперы «нередко подвергались обработке и переработке, приближавшей их к русской действительности». Нравственная тема нередко превращалась в социально-обличительную, углублялись конфликты и характеры, и оперы получали сплошь и рядом более долгую жизнь в России, чем на их родине. Один из самых показательных примеров — анализ русской постановки оперы Мартин-и-Солера «Редкая вещь», либретто которой перевел И. Дмитриевский.

Прогрессивная практика освоения чужестранного репертуара особенно ярко раскрыта на страницах, посвященных театру 1810—1820-х годов. Патриотический подъем русского общества в годы Отечественной войны выразился (что донныне никем не отмечено) в переосмыслении «опер спасения», широко бытовавших на русской сцене. «Тема борьбы

с насилием, хотя и показанная в пределах семейной драмы, осмыслялась театром и слушателями более многозначно. Несомненно, что образ тирана и палача, бросившего свою жертву в мрачную темницу... не мог не приобрести в эти годы аллюзионных черт применительно к Наполеону, да и только ли к Наполеону?» В преддекабристский период образ деспота связывался не только с Наполеоном, но и с русским царем.

Картина жизни музыкального театра дана с исчерпывающей полнотой. Подробно рассматривается практика казенных и частных (крепостных) театров, деятельность сценаристов, режиссеров, композиторов, художников, анализируются сценарии, партитуры и постановочные решения как русских, так и иностранных опер и балетов. Обширный новый материал вводится в главы, посвященные балетному театру.

«Прогрессивный классицистский балет восторжествовал в России потому, что деятельность передовых хореографов Запада нашла здесь благоприятную почву», — обоснованно замечает исследователь. Эта мысль подтверждена анализом работы крупнейших хореографов XVIII века Гильфердинга и Анджюлини. Обращаясь к опыту их работы на Западе, А. Гозенпуд точно выясняет причины их творческого успеха в России. Например, говоря о стремлении Анджюлини к психологической правде, автор книги сопоставляет венские и петербургские предисловия Анджюлини к его балетам и показывает, как усиливался протест художника против обязательной условности действия. Особенно интересен анализ балета Анджюлини на сюжет трагедии Сумарокова «Семира», где впервые в музыкальном театре прозвучала русская героическая тема. Рассказ о деятельности Гильфердинга и Анджюлини в России помогает уяснить, как утверждалась концепция «пантомимной танцевальной драмы, расчищая путь для русского балета».

Это подтверждает глава, рисующая расцвет русского балета в первой четверти XIX века. Деятельность Ивана Вальберха, Дидло и Глушковского раскрыта здесь всесторонне. Посвященные Вальберху страницы объясняют сложную стилистическую природу его балетов. А. Гозенпуд опровергает общепринятое мнение, будто жанр мелодрамы утвердился на русской сцене с 1819 года, и доказывает, что в балете и опере это произошло значительно раньше — в конце XVIII века: уже в балетах-мелодрамах Вальберха совмещались сентименталистские и предромантические тенденции, ставились задачи «нравственного воспитания».

Образ Дидло — поэта балетной сцены, потрясавшего сердца современников, возникает не вопреки, а может быть, благодаря спокойному тону рассказа о нем. Чрезвычайно убедительно сравниваются три трактовки балета «Амур и Психея» — «жестокая трагедия» Новерра, гедонистский спектакль Гарделя и лирическая драма-сказка Дидло, свободная поэтическая интерпретация легенды. На анализе этого и других мифологических балетов Дидло автор показывает хореографа в поисках психологической правды — отсюда шло обращение к действительным пантомиме и танцу, сложная противоречивость характеров, их драматическая контрастность (противопоставление Федры и Арианны в балете «Тезей и Арианна»). В широком взаимодействии с практикой всего русского театра рассматриваются вершины творчества Дидло — балеты-драмы «Венгер-

А. Гозенпуд, Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк, Музгиз, Л., 1959, 781 стр.

ская хижина» и «Рауль де Креки». Говоря об особенностях воплощения в балете «Хензи и Тао» известной сказки о красавице и чудовище, автор показывает влияние философии просветителей на творческую мысль Дидло. В деятельности Глушковского выделены балетные спектакли на темы русской литературы. Они не только предварили опыт опер Верстовского, но и повлияли на оперное творчество Глинки.

К числу достоинств книги следует отнести анализ актерского творчества. Борьба направлений в исполнительском искусстве начала XIX века особенно убедительно дана в сравнении Е. Сандуновой и Н. Семеновой. Антитеза Семенова — Сандунова рассматривается не замкнуто: поверхностный мелодрамматизм Семеновой вел к «лицедейству» актеров типа В. В. Самойлова, психологизм и героическая направленность творчества Сандуновой — к школе Щепкина.

По-новому раскрывается и роль Щепкина в русском музыкальном театре, до сих пор не прослеженная его биографами. Восстанавливая оперный репертуар Щепкина, определяя место музыки в его водевильных ролях, А. Гозенпуд справедливо гово-

рит о важности созданных Щепкиным вокально-сценических образов и о несомненном их воздействии на реалистические поиски среди актеров русской оперы.

Разносторонен портрет Осипа Петрова. В числе партий романтического репертуара Петрова автор особо выделяет партию Бертрама из «Роберта-дьявола» Мейербера. Сопоставляя свидетельства современников, он приходит к интереснейшему выводу, что «в создании великого артиста... звучала лермонтовская тема», угадывались «контуры будущих замечательных созданий русского оперного искусства, прежде всего Демона, каким он был показан Шаляпиным».

Недостаток этой книги — перегрузка материалом. Впрочем, тут не столько вина автора, сколько его беда. Если бы Музгиз одновременно с книгой выпустил и хрестоматию по данной теме, автор мог бы развить многие интересные положения, которые порой совсем напрасно попадают в подстрочные примечания. Это, во всяком случае, стоило бы учесть при переиздании труда А. Гозенпуда.

В. Красовская

