

К. Учитель

Европейский университет в Санкт-Петербурге,

П. Дмитриев

*Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской академической филармонии
им. Д. Д. Шостаковича*

Николай Смолич и Михаил Кузмин: к истории сотрудничества

Николай Васильевич Смолич (1888–1968) — весьма примечательная и яркая личность, но вместе с тем недостаточно изученная и отраженная в исследовательской литературе.¹ Тем интереснее рассмотреть один из заметных опытов в той области театра, где Смолич длительное время был одной из главных фигур.

Смолич начал свою творческую жизнь как актер на сцене Александринского театра, затем, уже после революции, недолгое время этим театром руководил. В 1920-х он обратился к опере и стал одним из лидеров новаторски ориентированного Малого оперного театра (МАЛЕГОТа, ныне — Михайловского театра) в Ленинграде. Здесь он уже поставил целый ряд спектаклей, в том числе: «Золотого петушка» и «Снегурочку» Н. А. Римского-Корсакова, «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, наконец, мировую премьеру «Носа» Д. Д. Шостаковича. Собственно, уже и первые постановки 1920-х годов не были робкими попытками ученика — Смолич сформировался как человек театра еще до революции.

В Большой театр Смолич был приглашен в 1930 году на пике своего творческого развития, и в 1930–1938 годах он был здесь глав-

ным режиссером. В этот период была осуществлена ставшая классикой «Пиковая дама» (1931) в Большом театре, и вершинная работа, создавшая для Смолича немало проблем и увековечившая его: он первым поставил в Малом оперном театре в 1934 году «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича. В конце 1930-х годов Смолич переехал в Киев, много лет плодотворно работал в Киевском оперном театре, и лишь в конце жизни вернулся в Москву.

Постановка «Руслана и Людмилы» в 1931 году для Смолича оказалась второй режиссерской работой в Большом театре (первая — постановка оперы А. А. Крейна «Загмук»² на квазиисторический сюжет о восстании рабов в древнем Вавилоне). Для создания новой версии либретто оперы Глинки Смолич обратился к Михаилу Кузмину.

Даже при тех скудных сведениях о постановке «Руслана», которые дошли до нас (печатное либретто, отзывы прессы, и, наконец, сохранившаяся переписка с Кузминым), можно судить о том, что зрителю была представлена, при всех возможных оговорках, весьма неординарная работа зрелого мастера. Мастерство же Смолича — оперного режиссера — заключалось и в стройности идеи, и в выстраивании изобразительного ряда (поиске художника, разделяющего его взгляды), яркости отдельных деталей и театральных эффектов, и как итог — силе производимого впечатления.

Смолич начал с выработки общей концепции. В брошюре, выпущенной к постановке, подробно (от лица Большого театра и потому, к сожалению, анонимно) изложена постановочная концепция и дано поактно краткое содержание нового либретто оперы и приложены фотографии макета спектакля (1, 2 и 4 д.).³ Уже в первом разделе брошюры («Об истоках “Руслана”») сформировано ядро концепции, вокруг которого развивается действие новой постановки — так называемый «древнеэллинский миф» (несмотря на анонимность брошюры, мы склонны не только видеть в основных ее положениях идеи самого режиссера-постановщика, но и узнавать его стиль в самом тексте):

Желанное, яркое, весеннее, молодое солнце (Руслан) должно оплодотворить землю (Людмилу). Враг солнца — лютый мороз (Черномор) — похищает у жениха его невесту — землю. Карла, т. е. маленький, почти незаметный образ мороза, существует только как элемент тяготения к реализму. На самом же деле решающее значение имеет его белая огромная

борода, олицетворяющая снежный покров. Путем этой бороды мороз скрывает землю от солнца. Солнце отправляется на поиски пропавшей невесты — земли. Оно совершает долгий зимний оборот, где видит только мертвую природу, и лишь пройдя положенный путь, находит врага. Он, солнце — Руслан, не убивает его — Черномора, а отрубает ему бороду (снежный покров) и обретает землю. Но земля мертва, холодна, безжизненна. Нужны усилия, чтобы оживить, пробудить и согреть ее. Все это проделывает солнце при помощи своего символа — кольца. В миф заведены еще две фигуры, имеющие географическое значение для древнерусского юга: Фарлаф — претендент на землю, северный сосед финских племен, и такой же претендент сосед с юга — Ратмир, олицетворяющий собою Хазарию. (*Либретто*, 3–4).

Так, режиссерский подход Смолича предполагал при незначительных изменениях партитуры и либретто весьма радикальное их переосмысление. Режиссер рассматривал «Руслана и Людмилу» как «солярный» миф, имеющий древнегреческие корни. «Первоисточник “Руслана” — древний полуэллинский (полугреческий) миф (легенда), занесенный на юг России через греческих колонистов из самой Греции» (*Либретто*, 3).

Очевидно, Смолич здесь находился под влиянием Б. В. Асафьева, выстраивавшего в общий ряд оперы солярного культа (сочиненные по преимуществу Н. А. Римским-Корсаковым): «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Кашей». Несомненна здесь и связь постановочной концепции с одной из предыдущих работ режиссера — «весенней сказочкой» «Снегурочка» в Малом оперном театре (1928).⁴

Идеи Смолича, научно-историческая достоверность которых вызывает самые серьезные сомнения, очевидно, аналогии здесь могут быть лишь типологическими, с точки зрения интерпретации предоставляли постановщикам, тем не менее, богатые возможности. Режиссер, как нам это видится, обладает правом на творческие фантазии, отталкиваясь от достоверной или даже мнимой исторической картины. В данном случае Смолич выступает как интерпретатор мифа, укорененного гораздо глубже, чем его романтические версии, и потому наднационального и внеисторического.

Впрочем, в случае с «Русланом и Людмилой» режиссер так далеко ушел от первоначального сюжета, что ему пришлось специально описать и истолковать то, что увидит зритель. Этой цели посвящен второй раздел брошюры — «Сценическое раскрытие “Руслана” на сцене Большого театра»:

Форма сценического воплощения оперы строится главным образом на принципе самостоятельного народного представления. Если греки перенесли свою мифологию в южные степи древней Руси, то, очевидно, и формы ее изображения были ими подсказаны. (*Либретто*, 5).

Далее все действие представляло собой как бы рассказ Баяна, или иллюстрацию им рассказанного. Вторым пунктом, специально отмеченным в книжке, являлось сценическое оформление с его доминантой — холмом — скифским курганом, на фоне которого, так или иначе, разворачивалось все действие. Наконец, третий пункт был посвящен восстановлению музыкального облика оперы, раскрытию музыкальных купюр, ставших традиционными за век ее исполнения.

Любопытную подробность, касающуюся постановки, мы узнаем из этого же текста, позволяющую «увидеть» спектакль — а именно тот факт, что действие оперы Глинки начиналось с первых тактов музыки:

Для цельности и законченности общего рисунка всей постановки, чтобы яснее получился финал оперы, как логический конец начавшегося в увертюре радостного праздника, Большой театр нашел необходимым театрализовать увертюру и начать театральное действие с первых ее аккордов. (*Либретто*, 8).

Третий раздел брошюры посвящен «Краткому содержанию оперы “Руслан и Людмила” (по действиям)», достаточно детально вводящий зрителя в курс дела.⁵

Из процитированного понятно и то, сколь важное место в постановке занимала сценография, и каким важным в данном случае должен был стать выбор художника. Им стал ленинградский театральный художник, блестящий график и живописец Петр Иванович Соколов (1892–1938), входивший в ближний круг Даниила Хармса и других

обэриутов и тесно соприкасавшийся с ними по работе в журналах «Чиж» и «Еж». Соколов начал свои занятия в Иркутске, в студии художника И. Л. Копылова. Отметим попутно, что Копылов из новой живописи особенно ценил творчество П. Гогена, находя в нем яркий пример синтеза европейского и архаического искусства. Этот взгляд, возможно, повлиял и на формирование художественного восприятия Соколова. Затем Соколов учился живописи в Париже, продолжил обучение в мастерской К. С. Петрова-Водкина в Академии Художеств. В начале 1930-х был приглашен работать в Большой театр. В 1938 году П. И. Соколов был репрессирован и погиб в лагере.⁶

В эскизах Соколова идеи Смолича нашли убедительное продолжение: по ним можно судить о спектакле как о нетривиальном сценическом произведении. Более того, возможно, и сами идеи сложились в близком сотрудничестве с будущим художником спектакля, с которым режиссер уже поставил один спектакль в Ленинграде — в высшей степени необычного «Колумба» Э. Дресселя в Малом оперном театре (1929), а в Москве — упомянутого «Загмука» А. Крейна. Во всяком случае, изложение своей концепции Кузмину Смолич доверил Соколову, и, судя по реакции поэта, не ошибся.

Сам подход к переделке либретто, очевидно, связан в том числе с обстоятельствами времени и проблемой «классово приемлемой перелицовки» на фоне антимонархического пафоса послереволюционных лет. 1920-е годы в советском оперном театре были ознаменованы многочисленными попытками радикально переkreить тексты наиболее популярных оперных сочинений. Классика, как казалось многим, в особенности партийным руководителям искусства, «не откликлась» на революционные события, а создание принципиально новых советских опер, которые при всей идеологической выдержанности не были бы агитационными однодневками и вызывали бы широкий интерес публики, заняло около 15 лет.

Возникла очевидная проблема оперного репертуара, и в середине 1920-х выходом из положения многим казалась «классово приемлемая перелицовка», осуществлявшаяся в виде «новых подтекстовок». «Речь шла, — пишет Елена Третьякова, — о переделке либретто классических опер на новый лад. Н. Виноградов с некоторой гордостью писал: “Я первый в республике сделал схему таких сюжетных переработок: «Гугенотов» на «Декабристов», «Риенци» на «Бабефа»

и «Тоску» на «Парижскую коммуну» и ряд балетов...» Театры пошли на этот компромисс в поисках выхода из репертуарного тупика.⁷

На сцене МАЛЕГОТа, например, «Тоска» Дж. Пуччини шла под названием «В борьбе за Коммуну» с полностью переделанным либретто. Действие не просто переносилось в иную историческую эпоху — все, решительно все изменилось, кроме драматургической структуры, и Тоска, и Каварадосси (теперь Жанна и Варлен) пели в дуэте: «Мысль о коммуне всемирной / Нас с тобой соединила, / Боролись вместе мы на баррикадах / И вместе мы умрем! <...> И если смерть нас ожидает, / На нас смотрите вы, / Железные ряды солдат / Грядущей революции — / — Вот коммунаров предсмертный парад!».⁸

Впрочем, наши герои в этом перелицовочном процессе участия не принимали, и, вероятно, иронически к нему относились: Кузмин был драматургом, в том числе автором оригинальных либретто для собственных опер и внимательным либреттистом-переводчиком. Вряд ли идея *классово приемлемой* адаптации могла быть ему близка, хотя попытка некоторого осовременивая текста им все же предпринималась (в переводе либретто «Волшебной флейты» Моцарта).⁹

Конечно, дело и с русской классикой обстояло непросто, особенно с М. И. Глинкой. «Жизнь за царя» с ее отчетливым монархическим пафосом, да и «Руслан и Людмила», при некоторой рапсодической замысловатости конструкции, невнятности сюжета, не лишенная, помимо сказочно-феерического начала, и национально-романтической риторики, на советской сцене казались неуместными и их исполнение стало при новой власти и новой цензуре просто невозможно. Смолич просит Кузмина отбросить весь феодальный колорит, «князей и княжен», «славословие державы Светозара», «поход на Царьград», очевидно, чтобы вернуть одну из ключевых национальных опер русскому слушателю, пусть в обновленном, «идеологически выдержанном» виде.

Подобная задача была реализована С. М. Городецким, позднее, в 1939 году (и уже не по собственному почину театра, а по заказу вышестоящих организаций) осуществившим новую версию «Жизни за царя» — «Ивана Сусанина», занявшего устойчивое место в репертуаре советского оперного театра. Однако заметим, что, если судить по переводам иноязычных либретто, и с поэтической, и прежде всего с вокально-фонетической стороны, работа Кузмина — поэта и композитора — много более изощрена и тактична.

Таким образом, казалось бы, идеи «Руслана» Смолича были вполне в духе своего времени, — если бы дело не происходило уже в начале 1930-х годов, когда тенденции имперского неоклассицизма в искусстве вообще и в опере в частности стали гораздо активнее приветствоваться, нежели новаторские тенденции «современничества».

Концепция Смолича, однако, сейчас читается вполне в русле авангардных поисков 1910-х–1920-х годов, причем как минимум в двух направлениях. Во-первых, русская и, шире, древнеславянская архаика — один из важнейших катализаторов поисков и обретений русского модерна и авангарда. Не только «Весна священная», но и многое другое в искусстве И. Ф. Стравинского, Н. Н. Черепнина, Н. К. Рериха, К. С. Малевича, М. Ф. Ларионова осуществилось под воздействием древнерусского искусства или в поисках его истоков (впрочем, отношение Кузмина к «Весне священной» не было восторженным, не случайно же в одной из своих статей он замечает, что она «сделана как будто для европейской публики»).¹⁰

Второй аспект новаторства Смолича связан с новой функцией хора. Он не просто пользуется приемом своеобразного «театра в театре», но, использует хор как постоянно действующий коллективный персонаж, комментирующий и обобщающий его рассказом, — это «чтец», «рассказчик», «ведущий» и вместе с тем постоянный слушатель, адресующий нас не только к опыту Вс. Мейерхольда (влияние которого на Смолича несомненно), но и к Б. Брехту и Э. Пискатору, тогда уже известных в СССР. Режиссер привлекает в оперу приемы эпического театра, широко используемые в драме.

* * *

Знакомство Смолича с Кузминым, как можно проследить по дневнику последнего, произошло осенью 1910 года (возможно, через посредство их общего знакомого Н. Д. Кузнецова, актера Дома Интермедий). Приятным событием для Кузмина было, очевидно, получение им письма от Смолича 6 сентября 1911 года с изложением впечатлений и комплиментарным отзывом на премьеру комической оперы Кузмина «Забава дев» в Театре Литературно-художественного общества (вызвавшую в основном негативные отклики критики).¹¹

В 1916 году Смолич выступил в «Привале комедиантов» в двух ролях в пьесах Кузмина: в юбилейном спектакле к десятилетию литературной деятельности Кузмина 29 октября и, кроме того, 13 ноября, в нескольких миниатюрах, в том числе в балете Кузмина «Выбор невесты».¹²

Кузмин (уже как театральный критик) специально отмечает актерскую работу Смолича в спектакле «Соперники» — постановке комедии Р. Шеридана Императорской драматической труппой в 1916 году на сцене Михайловского театра.¹³

Большую и весьма положительную рецензию Кузмин посвятил первой крупной режиссерской работе Смолича — постановке на бывшей Александринской сцене спектакля «Заговор Фиеско» по драме Шиллера, написав в первых строках своей статьи: «...мне показалось, что для данного театра этот спектакль очень важен».¹⁴ Можно не сомневаться, что для творческого роста Смолича-режиссера спектакль 1920 года был также очень важен.

Отметим любопытную для нашего сюжета деталь — музыку к спектаклю сочинил Б. В. Асафьев, чьи статьи (под его постоянным псевдонимом Игорь Глебов) о славянском мелосе оказали, как говорилось уже, очевидное влияние на концепцию «Руслана» в постановке 1931 года.

Эти и дальнейшие пересечения Смолича и Кузмина (через призму доступных нам источников) связаны почти исключительно с деятельностью Кузмина-критика. Так, Смолич постепенно осваивает и сцену музыкального театра, начав с постановок оперетт в Палас-театре и в театре Музыкальной комедии в 1923–1924 годах, Кузмин отзываясь о них с неизменной похвалой, подчеркивая их «культурность». В период с 1923 по 1929 годы, когда Смолич был художественным руководителем Малого оперного театра, Кузмин откликнулся в печати на его постановку оперетты «Монна Лиза» М. Шиллингса¹⁵ и, что особенно любопытно, написал статью, предваряющую премьеру оперы Э. Кшенека «Джонни наигрывает».¹⁶

Несмотря на то, что Смолич не входил в круг регулярного общения Кузмина (если говорить о театральном мире, — в отличие, скажем, от Сергея Радлова), обращение Смолича к Кузмину в 1930 году с просьбой о переделке либретто «Руслана», конечно, не случайно. И режиссер, и писатель обладали чувством стиля, их художественные интересы были близки, вероятно, эти соображения решили выбор в пользу нового либреттиста (или редактора текста либретто).

Кузмин был профессиональным либреттистом-переводчиком, весьма опытным и оснащенным, и Смолич никак не мог пройти мимо такого, например, шедевра оперного перевода, как русский текст «Воццека» А. Берга для постановки Сергея Радлова в Мариинском театре. Кстати, именно эта сторона его деятельности во многом определяла в последние годы его официальный статус — деятельность в Союзе драматических и музыкальных писателей и т. п.¹⁷ Вместе с тем любопытно, что и Смолич состоялся как драматург: свою пьесу «Торжество в Венеции» он неоднократно ставил и в Петрограде, и в Витебске, и, очевидно, Кузмин знал об этой стороне его деятельности.

Авторы настоящей публикации по-разному относятся к идее обновления либретто. Одному из нас представляется, что попытки обновления текста для его «улучшения» практически всегда обречены на неудачу, — настолько крепко музыка срастается с текстом. С точки зрения другого, текст либретто вполне может быть изменен или даже создан заново в том случае, если драматург опирается на глубокое понимание музыки, и если это позволит режиссеру создать убедительное сценическое произведение.

В любом случае само желание усовершенствовать то или иное произведение, чтобы оно было ближе и интереснее публике, в принципе, не может быть предосудительно, если, конечно, это не цензурная правка. Судить о том, насколько глубоко зашел Кузмин в своих исправлениях прежнего либретто «Руслана и Людмилы», мы не можем — полный текст нового либретто не обнаружен. Нам остается довольствоваться знанием общего характера исправлений (кажется, довольно тактичных), конкретными примерами исправлений (из письма б), с которыми Смолич, как видно, был не во всем согласен. Однако благодаря любезности сотрудников библиотеки Большого театра мы располагаем еще одним документом — двумя страницами хоровой (басовой) партии заключительного хора оперы с новым текстом (подтекстованной неизвестной рукой). Ниже приводится старый текст либретто (левая колонка) и текст с исправлениями Кузмина (правая колонка):

«Руслан и Людмила», финал
Текст хоровой партии (басы) в редакции М. Кузмина
Хор (с оркестром)

Слава великим богам!
Слава отчизне святой!
Слава Руслану с княжной!
Да процветает в полной силе и
красе

Милая сердцу юная чета!
Да воссияет славой, счастием
земным
Наша отчизна в поздние века!
Боги, могучей дланью храните
В мире и счастья верных сынов!
И пусть не посмеет хищный, лютый
враг
На наших потомков восстать!
Радость ныне боги дали нам!

<...>

Слава великим богам!
Слава отчизне святой!
Слава Руслану с княжной!
Да промчатся звуки славы, край
родимый,
В отдаленные страны!
Да процветает в силе и красе
Наш край родимый в вечны
времена!
Хищный, лютый враг,
Страшись могущества его!
И на всей на земле
Осенит отчий край
Слава! Слава! Слава!

Слава веселым лучам!
Свет возвращается к нам!
Слава тебе, наш Руслан!
Да процветает в полной силе и
красе
Все, что дарует светило земле!
Да воссияет полным счастием
земным
Всё, что согрето сияньем твоим!
Солнце дарует свет благодатный,
Он согревает наши поля,
И пусть не посмеет хищный, лютый
враг
Бедой им грозить никогда!
Радость ныне ожидает нас!

<...>

Слава веселым лучам!
Свет возвращается к нам!
Слава тебе, наш Руслан!
Да промчатся дни лихие, вновь
приходит
Золотая власть весны!
Пусть же сияет в силе и красе
Солнце, живитель всей жизни
земли!
Лютый холод покорись
Могуществу его!
И от всей на земли¹⁸
Солнцу прекрасному
Слава! Слава! Слава!

Возможно, в стилистике текста отразилась близость и Кузмину, и режиссеру идеализированной русской архаики, — или попытка интерпретировать (хотя и несколько насильственно) романтическую оперу, опираясь на миф.

Премьера спектакля состоялась 29 января 1931 года. С одной стороны, это было, очевидно, яркое, незаурядное событие в художественной жизни главного музыкального театра страны — Большого театра (тогда — Большого театра Союза ССР). Спектакль объединил силы выдающихся постановщиков и исполнителей. Дирижером спектакля был Н. С. Голованов, балетмейстером — А. И. Чекрыгин.

В спектакле участвовали солисты оперы М. О. Рейзен, Е. А. Степанова, К. Г. Держинская, Н. С. Ханаев, солистка балета М. Т. Семенова.

С другой стороны, новая постановка вызвала довольно противоречивые отзывы критики. Одной из первых, 2 февраля, откликнулась московская «Рабочая газета». Горячо рекомендуя оперу к просмотру и обсуждению рабочим зрителям, автор рецензии отмечает: «<Театр> использует самые простые средства — ветки, прутья, травы, рыболовные принадлежности — все то, что было под рукой у самодеятельных актеров древности <...> Они <постановщики> пытаются более реально подойти к драматическому материалу, перестроить его так, чтобы он приобрел какую-то логику и связь более глубокую, нежели сказочная фантастика».¹⁹

Несмотря на недостаточную компетентность обозревателя, мы узнаем из его отчета ряд важных деталей: «Хор почти все время неподвижно сидит и изображает зрителей сценического действия, критикующих его и время от времени принимающих в нем участие».²⁰ Между общих замечаний, критик затрагивает, тем не менее, важнейшую тему для советского театрального искусства 1920–1930-х годов — «создания нового советского оперного спектакля».²¹

Уже в самом начале своей объемной рецензии в «Комсомольской правде» Илья Бачелис подвергает сомнению путь «поисков новой, близкой нам оперы» через «обращение к опере Глинки». После исторического экскурса критик сообщает важную для нас деталь, связанную с изменениями в произведении Глинки, заметными для специалиста: «Дирижер Голованов оставил глинковскую <так!> партитуру в неприкосновенности, он не смог или не пожелал ничего пересмотреть в музыкальном наследстве Глинки, предоставляя режиссеру «осваивать» текст, но всячески сохраняя от подобных посягательств музыку. <...> Постановщик Смолич, исходя из элементов “языческой жизнерадостности”, звучащей в музыке Глинки, толковал “Руслана” как древний языческий, скифский миф. Но именно эти “языческие” элементы не были раскрыты в музыке и, таким образом, — независимо от своего ошибочного характера — сценическое толкование лишилось музыкальной поддержки, оказалось необоснованным и произвольным».²²

Приветствуя в целом попытку нового освоения классики, критик несколько раз подчеркивает то, что «сценическое толкование оперы

пошло по неверному пути». Вместе с тем, он отмечает, что «толкую “Руслана” как миф о солнце, земле и зиме, постановщик Смолич проявил большую изобретательность и остроумие; всячески нужно подчеркнуть, что в условиях оперного театра это является смелым и решительным шагом, пробивающим дорогу вполне своевременным и законным попыткам нового толкования классиков. Беда только в том, что метод толкования был избран неправильный».²³

Примерно такие же претензии выдвигает к новому спектаклю и главный орган советской художественной критики — газета «Советское искусство», критикуя, прежде всего, идею «скифства», приходящую в противоречие, к примеру, с балетной музыкой 3 и 4 актов. Но все же и в этой статье автор, Маттиас Гринберг, отмечает: «Новый спектакль “Руслана” имеет ряд чисто внешних достоинств, изобилует множеством прекрасно пройденных <так!> деталей и счастливых режиссерских находок. Некоторые вещи просто великолепны. Достаточно упомянуть: сцену похищения, сцену у Черномора и многие другие. Режиссер активизировал, драматизировал действие в “Руслане”. Спектакль смотрится, надо сказать, с большим интересом и легкостью, — уже это одно большое достижение режиссуры».²⁴

Иная точка зрения содержится в статье ленинградской «Красной газеты», рецензент которой, молодой музыковед Юлиан Вайнкоп (тогда — активный музыкальный критик, впоследствии долгие годы лектор Ленинградской филармонии), кажется, целиком принял новую постановку и дал несколько емких характеристик спектаклю, уже в первых строках заявляя — «новая постановка “Руслана и Людмилы” дает, наконец, вполне осмысленную сценическую расшифровку “таинственному” произведению. В новом понимании “Руслан и Людмила” встает перед нами как древний, южно-славянский, заимствованный из греко-иранских источников, солнечный миф».²⁵ Особое место занимает в рецензии характеристика работы художника: «Спектакль красочен, но прост и реалистичен. <...> Декоративное оформление П. И. Соколова превосходно подчеркивает общий прием постановки и характера народного представления, где народ выступает не только как актер и как устроитель спектакля, но и как его декоратор. Основная площадка изображает холм — место народного игрища. Перед холмом ступени — места для зрителей, одновременно выступающих как хор. <...> Игральные предметы

как бы сделаны самим народом из материалов ему доступных: луна и солнце из камышовых прутьев, замок Черномора — из рыболовных “морд”, лес — кориги, обмотанные сухой травой, в сцене Головы — голова заменена маской <...> сделанной из прутьев и сухой травы».²⁶

Отметив в заключение музыкальное мастерство дирижера Н. С. Голованова и певцов, критик делает вывод: «В целом — новая постановка “Руслана и Людмилы” оказалась художественным событием, далеко перешагнувшим рамки достижения Большого театра, и должна быть отмечена как крупная победа советского театрального искусства».²⁷

Ни в одной из известных нам рецензий новой редакции текста не уделяется сколько-нибудь значительного внимания. В какой-то степени это говорит о том, что критиков привлекли прежде всего музыкальные и постановочные стороны спектакля, но может свидетельствовать в то же время о тактичной (можно сказать, «хирургической») работе версификатора, что свойственно далеко не всем переработкам либретто.

«Руслан и Людмила» в постановке Смолича с текстом Кузмина удивительным образом оставил крайне мало следов: не удалось найти полного текста либретто, в литературе о Кузмине нет даже упоминаний этой работы. Однако, пытаясь приблизиться к «расшифровке тайны» этой ключевой для русской культуры, не так часто появляющейся на сцене и довольно сложной для постановки и восприятия оперы, Александра Дербенева уже на рубеже прошлого и нынешнего века показала, что находки этой полузабытой постановки отразились в гораздо более известной, можно сказать, вполне классической версии Б. А. Покровского, осуществившего «Руслана и Людмилу» на сцене Большого театра в 1972 году. И у Смолича, и у Покровского конкретное время действия заменяется обобщенным образом древности, лишенной исторической и географической определенности. Это, как отмечает исследователь, позволило раскрыть обрядовый пласт драматургии «Руслана».

Обобщенный образ древности в том и другом спектакле получил визуальное воплощение в сходной фактуре: холст с грубым переплетением объемных нитей в спектакле Покровского, из которого были сделаны костюмы хористов и некото-

рые детали оформления; холст и веревки, сплетенные в узлы и сети в спектакле Смолича.

Действие спектаклей происходило уже не в Гриднице, пещере, саду, а в обобщенном пространстве обряда. Центральная и единственная площадка, созданная художником Соколовым в 1931 году, представляла холм. В первом действии и финале он раскрывался — тогда устройство сцены напоминало античный театр. Контур холма появлялся и в спектакле Покровского (художник И. Сумбаташвили) <...> Вынесенные из Гридницы на открытое пространство события первого действия и в том, и в другом спектакле утрачивали значение «пира», приобретая смысл и характер игрища. Во многом этому способствовал подвижный хор, пение которого сопровождалось танцевальными движениями и коллективными жестами.

Эта «коллективная личность» в спектакле Смолича сплетала солнце и луну, строила замок Черномора из рыболовных сетей, вытаскивала коряги в сцене Наины и Фарлафа, соорудила огромный пеня, похожий на голову, для Руслана. Смолич впервые нашел сценический эквивалент обрядовому пласту содержания «Руслана». Свадьба героев в спектакле была соотнесена с круговым течением времени года. Обряд существовал на сцене синхронно с циклическим обновлением природы. Круг времен года воспроизводила простая перемена цветовой гаммы. Действие начиналось летом — холм был покрыт зеленой травой, яркой на фоне синего неба. Сцены второго действия происходили осенью, о чем свидетельствовали сухие листья, застилавшие холм, голый куст рядом с Головой-пнем. Третье и четвертое действия представляли зимние акты с помощью белого покрова холма и причудливых конусообразных строений из тюля, напоминающих фантастических размеров сталактиты. Финал знаменовал весеннее возрождение...

Театральная игра и в том, и в другом спектакле становилась способом реализации обрядового содержания оперы Глинки, что и давало возможность приблизиться к загадке «Руслана».²⁸

Носят ли эти аналогии характер непосредственного влияния? Мог ли Покровский видеть спектакль Смолича? Очевидно, он его видел. Хотя в те годы он еще работал на заводе, но параллельно учился в театрально-музыкальном училище им. А. К. Глазунова, ко-

торое окончил в 1933 году, и в том же году поступил на режиссерский факультет ГИТИСа.

Спектакль активно игрался на протяжении двух лет, однако после 26-го представления 4 апреля 1933 года был снят с репертуара.²⁹ Плохо продавались билеты? Вряд ли. Может быть, спектакль был сложен с точки зрения сценической технологии? Или возникли проблемы у кого-то из ключевых певцов? Думается, скорее, все же иное: тот «Руслан», которого мы пытаемся сегодня вызвать из небытия, как видим, несмотря на классическую основу, был спектаклем с вполне авангардной, современной концепцией, а для нового искусства на оперной сцене наступали сложные времена.

¹ О Смоличе, в частности, см.: *Третьякова Е. В.* Смолич Н. В. // Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры, режиссеры: энциклопедия... СПб., 2020. С. 664–666; *Третьякова Е. В.* Н. В. Смолич — главный режиссер МАЛЕГОТа // Оперная режиссура: история и современность. СПб., 2000. С. 121–150; *Смолич Н. В.* За кулисами придворного театра. Фрагмент воспоминаний / Публ. К. А. Учителя // Театрон. Научный альманах. 2020. № 2 (32). С. 3–6; *Киселев В.* Смолич Николай Васильевич // Большой театр. Великие имена. М., 2001. С. 360–367. О спектаклях Смолича в МАЛЕГОТе см. также: *Учитель К. А.* Современная западноевропейская опера на советской сцене 1920-х–1930-х годов. Дисс. на соискание степени докт. иск. СПб., 2015.

² Премьера – 29 мая 1930.

³ «Руслан и Людмила». Опера в 7 картинах. Сочинение М. И. Глинки. Либретто / Государственный академический Большой театр Союза ССР. М.: [23-я тип. Мосообполиграф], МСМXXXI. Далее по тексту: *Либретто*, с указанием страницы.

⁴ См. о спектакле: *Баканова Л. Н.* Народная «весенняя сказка» Н. В. Смолича // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2012. № 4. С. 3–11.

⁵ Отметим возможное знакомство составителей брошюры (равно, как и создателей спектакля) с работой известного ученого: *Ростовцев М. И.* Эллинизмо и иранство на юге России. Пг.: Огни, 1918.

⁶ См.: Петр Иванович Соколов (1892–1937): Материалы к биографии, живопись, графика, сценография / Авт.-сост. Ильдар Галеев. М., 2013.

⁷ *Третьякова Е. В.* Рождение театра // Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского. СПб., 2001. С. 14. Виноградов Николай Глебович (Виноградов-Мамонт, 1893–1967) – режиссер, основатель и директор оперно-балетной студии «Мастерская монументального искусства» (МАМОНТ, 1923–1925), специализировавшейся на актуализирующих переделках оперных либретто, режиссер ЛГАТОБа (Там же).

⁸ Цит. по: В борьбе за Коммуну: (бывшая «Тоска»): Опера в 3-х актах. Музыка Джакомо Пуччини. Новая композиция и текст Н. Г. Виноградова и С. Д. Спасского: [Машинопись, 63 нenum. л.] // ОРИРК СПбГТБ, Ia (Б), П–909/1, инв. № 3068, л. 59–60.

⁹ См.: *Дмитриев П. В.* Либретто «Волшебной флейты» Моцарта в переводе М. Кузмина // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 359–404.

¹⁰ См.: *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 431.

¹¹ Письмо опубл. в коммент. к изд.: *Кузмин М.* Театр. В 4 т. В 2 кн. / Сост. А. Тимофеев; под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Berkeley, 1994. Кн. 2. С. 389–390.

¹² См.: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988. М., 1989. С. 128–129, 131.

¹³ *Кузмин М.* Михайловский театр: «Соперники» Рич. Шеридана // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1916. 18 октября. № 15870. С. 4.

¹⁴ *Кузмин М.* Шиллер в Академическом театре: («Заговор Фиеско») // Жизнь искусства. 1920. 28 мая. № 463. С. 1. Перепеч. с изменениями под названием «Заговор Фиеско» (Условности. Пг., 1923. С. 83–86).

¹⁵ *Кузмин М.* «Монна Лиза» // Красная газета. Веч. вып. 1926. 31 марта. № 73. С. 6.

¹⁶ Красная газета. Веч. вып. 1928. 7 августа. № 216. С. 4 (подрубрика «Новинки будущего сезона»). Подпись: *М. А.* Републ. в составе статьи «Кузмин под маской» (*Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 422–423).

¹⁷ О деятельности Кузмина как переводчика-либреттиста см.: *Дмитриев П. В.* «Академический Кузмин» // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1995. I. 3. С. 142–235 (специально на с. 142–146; 225–227; 233–235). См. также: *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 487–511.

¹⁸ Очевидно, в нотах ошибка подтекстовки в этой строке, в первоначальной редакции Кузмина должно было быть «И от нашей земли / Солнцу прекрасному», исправленной (в письме 6, см. с. 477–478 наст. изд.) на новый вариант: «И от нашей земли / Солнцу славу поем».

¹⁹ *Горюнов С.* «Руслан и Людмила». Новая постановка в Большом театре // Рабочая газета. 1931. 2 февраля. С. 3.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² *Бачелис И.* «Руслан и Людмила»: Новая постановка в ГАБТ // Комсомольская правда. 1931. 6 февраля. С. 4.

²³ Там же.

²⁴ *Гринберг М.* «Руслан и Людмила»: Большой театр Союза СССР <так!> // Советское искусство. 1931. 5 февраля. С. 2.

²⁵ *Вайнкоп Ю.* Крупная победа: «Руслан и Людмила» в московском Большом театре // Красная газета. Веч. вып. 1931. 4 февраля. С. 3.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ *Дербенева А.* «Руслан и Людмила» Глинки. Проблема сценической интерпретации // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 112–113.

²⁹ Для сравнения: следующая постановка «Руслана и Людмилы», осуществленная в Большом театре уже другим творческо-постановочным коллективом (премьера 14 апреля 1937, к 100-летию смерти Пушкина, дирижер С. А. Самосуд, режиссеры С. А. Самосуд и Р. В. Захаров, худ. В. М. Ходасевич) была сыграна 79 раз (последнее представление 11 апреля 1941).