

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.091.5

*Л. Н. Баканова*

### НАРОДНАЯ «ВЕСЕННЯЯ СКАЗКА» Н. В. СМОЛИЧА

В 1882 г. опера Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» впервые была поставлена на императорской сцене. За последующие 130 лет «весенняя сказка» неоднократно появлялась в репертуаре не только Мариинского театра, но и Малого оперного, Народного дома, Театра музыкальной драмы. В эпоху становления русской оперной режиссуры практически все известные постановщики обращались к этому произведению, поскольку его двойственная, сказочно-бытовая основа открывала широкие возможности для экспериментирования.

Одной из самых неординарных и смелых для первой половины XX в. явилась сценическая версия Николая Васильевича Смолича. 23 апреля 1928 г. премьерой «Снегурочки» Академический Малый оперный театр отметил свой юбилей. «10 лет упорной работы Ак. Малого Оперного театра над созданием своего художественного лика увенчались спектаклем, достойным памяти композитора, чьи произведения: „Майская Ночь“ и „Золотой Петушок“ — так образцово поставлены на этой же сцене» [1, с. 11], — сообщалось в прессе. Премьера была приурочена к двадцатилетию со дня смерти Н. А. Римского-Корсакова.

Н. В. Смолич — ученик великих русских актеров В. Н. Давыдова и С. И. Яковлева, «блестящий исполнитель ролей преимущественно комедийного плана» [2], а позже режиссер Александринского театра. С 1921 г. он работал в Малом оперном театре по предложению директора академических театров И. В. Экскузовича, оценившего музыкальный подход молодого постановщика к решению драматических массовых сцен.

С. Левик так отзывался о Смоличе-режиссере: «Достаточно музыкальный, он вначале был очень осторожен в своих требованиях на оперной сцене. С течением времени и ростом своего авторитета он, однако, стал терять „оперный такт“. Выдумщик и трюкач не хуже других, порой поощряемый С. А. Самосудом, который одно время сильно увлекался модернизмом в музыке и симпатизировал биомеханике на сцене, Смолич иногда отходил от реализма музыкального театра.

Уловить его основную режиссерскую концепцию, какую-то принципиальную линию, вроде радловской „спектакль важнее произведения“ или раппапортовской „да-

вайте пока строить музей“ мне не удалось. Ее, кажется, у него и не было. Он брал каждый спектакль... (сам по себе) и старался, во всяком случае, эпатировать зрителя. Чаще всего это ему удавалось» [3, с. 342].

Но отсутствие четкой режиссерской позиции и нарочитая эпатажность, которые современники приписывали ему, на самом деле были свидетельством неустанных поисков Н. В. Смолича в области новых постановочных форм и сценического языка, превративших бывший Михайловский театр в «лабораторию советской оперы», а по определению Е. Третьяковой, в «лабораторию современного музыкального спектакля» [4, с. 133].

Работая с 1924 г. главным режиссером Малого оперного театра, Н. В. Смолич основное внимание уделял постановкам современных произведений, а к классике обращался «спорадически и с большими перерывами между спектаклями» [5, с. 27]. Однако «произведения нашего богатого прошлого, по качеству и силе мастерства не подлежащие забвению», он считал, наряду с «произведениями новыми, данными современными нам авторами как материал для идеологической и музыкальной эволюции оперного спектакля» [6, с. 25], слагаемыми элементами репертуарной базы театра. Режиссеру были интересны классические оперы, «еще невоскресшие, или в сценическом отношении, или в музыкальном, а порой, и в обоих», над которыми «повис театральный дамоклов меч, как кара за якобы малосценичность, скупость и пр.» [6, с. 25]. К подобным произведениям относили, в частности, оперы Н. А. Римского-Корсакова. Своей постановкой «Золотого петушка» — «произведения не только высокого музыкального порядка, но весьма яркого по своей сценической фабуле» [6, с. 25] — Н. В. Смолич доказал, что это не вина композитора. В этой работе 1923 г. явно просматривался почерк режиссера-экспериментатора: «музыкально» организованное изобилие «трюков, придумок, эффектов, словом, многоцветной мозаики из живописи и кино, светящихся транспарантов и фейерверков» [4, с. 126].

К «Снегурочке», самому несценичному, по общему мнению, произведению Н. А. Римского-Корсакова, В. Н. Смолич обратился в перерыве между знаковыми постановками опер Э. Кшенека «Прыжок через тень» (премьера 21 мая 1927 г.) и «Джонни наигрывает» (13 ноября 1928 г.). Эти спектакли явились своеобразной декларацией сложившегося творческого метода режиссера — продолжателя традиций условного театра В. Мейерхольда. Здесь налицо были и монтажный принцип чередования сцен, создающий «мозаичность композиции», и «заостренность средств выразительности в игре актеров, показ внутреннего, скрытого через внешнее» [4, с. 123]. Обе постановки разоблачали буржуазную мораль. Но если в «Прыжке» «на сцене воссоздавался полужантастический, гротескный мир, в котором не было места лирике, подлинности чувств» [4, с. 136], то в «Джонни» «сквозь сатиру просвечивала психологическая драма» [4, с. 138] современных героев. И сказочно-реальная, лирическая «Снегурочка» стала своеобразным переходом между этими опусами. По мысли самого режиссера, «„Снегурочка“ помещена между „Прыжком через тень“ и „Джонни наигрывает“ Кшенека, как контрастирующий элемент деревни среди звуков индустриализованного европейского города» [6, с. 26].

Для Н. В. Смолича важно было определить идею произведения и будущей постановки. Он говорил, как вспоминала солистка театра Н. Вельтер, что «только правильно понятая идея спектакля — это зерно, которое в благоприятных условиях непременно даст ростки, — определяет верное сценическое решение и целого, и каждой роли» [7, с. 75]. По убеждению режиссера, тонко чувствовавшего музыку и детально изучив-

шего партитуру, «Снегурочка» была «соткана из народной песни, песни игральной, переплетенной с фольклорными элементами деревенского быта и эпосом языческой мифологии» [6, с. 26]. И в своей интерпретации постановщик решил «приблизить это произведение к родившим его корням», поскольку «русская опера на сцене императорского театра утратила свою черноземность. Вместо мужиков появились пейзажи. Вместо птиц — балет в тюниках. Пастух Лель — меццо-сопрано в бальных туфельках. Снегурочка — барышня из хорошей семьи в меховой шубке. Весна — дама из общества в костюме для живой картины на великосветском балу. И так далее. Внешнему облику соответствовали музыкальная трактовка и характер жестов — условно-красивых и приторно-балетных» [6, с. 26].

Причины неудач предыдущих версий «весенней сказки» Н. В. Смолич видел в игнорировании постановщиками народно-песенной основы данной оперы и в несовершенстве сценического воплощения сказочной сферы: «Русскую народную песню пели так же, как арии итальянских опер, а фантастику обескрылили тяжестью натуралистических деталей. В настоящей постановке хотелось четко провести эти две линии — сказочности и быта, преломленного сквозь песню, и отшелушить от народной песни то, что насильно было ей навязано придворным театром XIX века. „Снегурочка“ должна не просто петься, а играть, как и по сию пору в наших деревнях играют песни, носящие на себе следы языческих обрядов» [6, с. 26].

Таким образом, Н. В. Смолич решил поставить «Снегурочку» как игровое действие, то есть «в системе координат условного театра» [4, с. 124]. В этом же ключе была решена и сценография, подвергшаяся после премьеры наибольшему обсуждению. Художник-постановщик М. П. Бобышов, «„декоратор“, ставший главным действующим лицом» [8] спектакля, к моменту работы над «весенней сказкой» уже двадцать лет сотрудничал с Н. В. Смоличем. Их первая совместная постановка — «Декабрист» в Александринском театре (1918) — явилась режиссерским дебютом «молодого артиста Н. В. Смолича под наблюдением автора П. П. Гнедича» [9]. После «Заговора Фиеско» по Ф. Шиллеру (1920), повернувшего судьбы постановщика и художника в сторону музыкального театра, были общие работы в Малом оперном театре: «Золотой петушок» (1923), оперетты «Испанский соловей» Л. Фалля (1924) и «Желтая кофта» Ф. Легара (1925), опера «Мона Лиза» М. Шиллинга (1926), «Клоун», оперетта М. Краусса (1927). «Снегурочка» 1928 г. стала последней постановкой М. П. Бобышова вместе с Н. В. Смоличем.

Г. Левитин, давая оценку ленинградским театральным художникам первой половины XX в., писал, что М. П. Бобышов «не принадлежал к числу новаторов. Мирискуснические традиции в его творчестве определились достаточно отчетливо. Убежденный „живописец“, Бобышов в своих работах для театра в многолетней педагогической практике утверждал „добротную“, иллюзорную живописную декорацию» [10, с. 261]. Но автор этих строк упустил из виду экспериментальный опыт художника, приобретенный в работе с Н. В. Смоличем и С. А. Самосудом. Как выразилась Л. Овэс, «отравленный „ядом“ совместной работы с дирижером и режиссером, Бобышов уже ни за что бы не согласился на обычное оформительство» [11, с. 18].

Декорационный замысел «Снегурочки» основан на стилизации древнерусской архитектуры и прикладного искусства. Но если мирискусники стремились к исторической точности, то М. Бобышов решает свою сценографию в условной, нарочито упрощенной, несколько грубоватой манере народной сказки. Как заметил П. Конский, «в этой опере не нужно знать, где кончается история и где начинается сказка: Римский-

Корсаков заставляет нас верить в подлинность созданных им поэтических образов. Общий облик действующих лиц, корявых, волосатых, их красочные костюмы чем-то напоминают изображения скифов» [1].

Макеты объемных, многоплановых декораций М. Бобышова, словно наспех вырубленных мужицким топором из дерева или камня, по стилю напоминали языческий монументализм Н. Рериха. Сценическое же воплощение задуманного художником, «массивные глыбы, тяжелые деревья, неуклюжие постройки», по мнению Б. Мазинга, «никоим образом» не отражали «весенности „Снегурочки“» [8]. Увлеченный демонстрацией древнеславянского примитивизма, художник утяжелил оформление: «Грузно, давяще нависают декорации над актерами; в такой обстановке можно ставить монументальный миф вагнеровских музыкальных драм, а не пронизанную дыханием весны и солнечным светом „Снегурочку“» [8].

Критик Дэм по этому поводу обращался к постановщикам с вопросом: «Зачем же давать **слышать** (шрифт. — Д.) одно, а заставлять **видеть** другое?» [12]. Если в прологе можно было еще «угадать преддверие весны», то «дальше сразу лето, знойное солнце, зрелые краски, теплое золото сосновых стволов» [12]. Даже вместо традиционной березы, символа русских весенних языческих праздников, художник выбрал сосну — «единственное, пожалуй, в наших широтах дерево, которое не надевает весеннего убора» [12].

Но Н. В. Смоличу в оформлении «Снегурочки» были важны не столько живописные декорации, сколько новые технические возможности сцены. Постановщики поместили масштабные архитектурные и пейзажные конструкции, состоявшие «частью из писанных, частью из объемных частей» [13], на сравнительно небольшую площадку вращающегося круга, что еще больше усиливало неправдоподобность, условность изображаемого. Круг, впервые использованный художником В. Дмитриевым в оформлении «Прыжка через тень», явился, по мнению режиссера, «наиболее удобной формой макета» для «Снегурочки», так как «сказочность оперы потребовала быстрых превращений сценической обстановки» [6, с. 26].

Эти намерения режиссера по достоинству оценили не все. Так, по утверждению П. Конского, использование подвижного диска «внесло много сказочности и динамики» [1], а С. Мокульский считал, что это вращение, когда «диск и то и дело поворачивается», «никак не мотивируется сценическим действием и заставляет предположить, что постановщику во что бы то ни стало хотелось использовать вращающуюся сцену, которая принесла ему такие лавры в „Прыжке через тень“» [13]. Уличая режиссера в формалистическом подходе к «весенней сказке» («прием ради приема, голый трюк ради трюка» [13]), рецензент не понял, что этот «прием», или «трюк», был непосредственно связан с условной природой представляемого действия, построенного на монтажном принципе.

Главной же находкой в оформлении оказался свет. Впервые за сценическую историю «Снегурочки» постановщики обратили внимание на такую особенность таланта Н. А. Римского-Корсакова, как хромоскопия, и решили сделать его цветовую партитуру зримой, для чего использовали современную осветительную аппаратуру. Как отмечал Н. В. Смолич, «у текста оперы много указаний на окраску окружающей природы („Там сине, там красно, а там вишнево“, „На румяной заре“, „Солнце в лучах зари вечерней утопает“, „На розовой заре“, „Уходит день веселый, лучи зари вечерней догорают“, „Какой красой зеленый лес оделся“ и т. д.). Кроме того, Римский-Корсаков — основоположник цветовой тональности. Звук у него постоянно ассоциируется с цветом. Неподвижная раскрашенная декорация с ее мертвыми красками не может дать цветового

аккомпанемента музыки, изменяющей эмоциональную окраску на протяжении одного акта по несколько раз. Потребовался более гибкий, живой материал, позволяющий менять окраску сцены параллельно музыке. Его мы нашли в свете. Переливчатость музыки должна сопровождаться такими же переливами света и красок» [6, с. 27–28].

В 1926 г. М. П. Бобышов был направлен в заграничную командировку для изучения опыта современных декораторов и светотехников. Ознакомившись во Франции с постановками театров «Комеди Франсез», «Старая голубятня» и др., побывав, в частности, в «Комеди Франсез» на премьере пьесы «Рюи Блаз» В. Гюго в оформлении Л. С. Бакста, художник по возвращении «создал ряд произведений, отмеченных чертами поиска новых средств выразительности» [14, с. 8].

Зарубежный опыт перенимали, с легкой руки главного режиссера, и светотехники. В музее Михайловского театра хранится машинописный документ 1928 г., сообщающий, что «в Малом оперном театре заканчиваются репетиции „Снегурочки“ Римского-Корсакова, в постановке которой будут широко использованы световые возможности сцены» [15]. В этой статье-отчете «консультант актеатров, технический директор электроточка» инженер А. Котомин, докладывая: «Кроме ряда усиленных и заново поданных осветительных эффектов... мы в данной постановке впервые пытаемся применить на сцене светящиеся, так наз. „люминесцирующие краски“. Опыты применения этих красок в течение последних лет производятся в ленинградских театрах, но, в связи с законспирированием иностранцами ряда мелких деталей, не удалось эти эффекты широко развернуть на сцене. В одну из моих последних заграничных поездок удалось расшифровать некоторые секреты, и недавно были произведены опыты в театре оперы и балета, давшие положительные результаты. Эти опыты будут использованы и частично применены при постановке „Снегурочки“, где, кроме светящихся деревьев, кустарников, берегов и проч., будет впервые применен ряд эффектов, как так наз. „ландшафтные машины“, специальные аппараты для облаков, т. е. весь тот арсенал осветительных достижений, который применяется за границей. Я думаю, что применение светящихся красок в небольшом размере и в небольшом масштабе даст возможность через некоторое время создать постановки с световыми эффектами превращения, так что под влиянием той или иной световой гаммы декорации из одного вида будут превращаться в другой. Это широко применяется за границей, но применяется на мелких, мало интересных сценах» [15].

«Световые эффекты превращений», которые А. Котомин предполагал осуществить в будущем, Н. В. Смолич задумал использовать уже в «весенней сказке»: «Транспаранты должны сказочно изменять не только цвет, но и рисунок вещей. Для общего замысла „Снегурочки“ это ценно вдвойне» [6, с. 28]. Но к режиссерскому «увлечению световыми эффектами и внешней занимательностью» [8] большинство рецензентов отнеслись отрицательно. По мнению Б. Мазинга, «особенно пострадал» пролог оперы: «„Весна-Красна“ где-то в небесах повторяет слова из сил выбивающегося суфлера, а „Дед-Мороз“ запряган в коробку и принужден петь, как Фафнер в пещере, через рупор. Световые зайчики, не в меру игривые, особенно в тот момент, когда терции скрипок характеризуют как раз обратное — застывание и оледенение. Скромные весенние северные птицы, зябнувшие в негостеприимной стороне, вопреки музыке носят бурными световыми стаями горящих золотом жар-птиц. Что световая аппаратура действует превосходно, пролог „Снегурочки“ убеждает, но насколько необходима подобная феерия в данном случае — никак не доказывается» [8].



С. Мокульский, недовольный «обильным использованием транспарантов и прожекторов, окрашивающих декорацию чаще всего в сладенький лиловый цвет» [13], так описал момент встречи царя Берендея со Снегурочкой: «...при огромном скоплении народа, сцена неожиданно погружается в полный мрак, на первом плане выезжают какие-то ширмы с изображением ландышей, эти ширмы освещаются неизменным лиловым цветом, и на этом сладеньком фоне царь, оставшись наедине со Снегурочкой, поет свою знаменитую арию „Полна чудес могучая природа“, по окончании которой ведет со Снегурочкой реальнейший диалог все в том же фиолетовом полумраке» [13].

Но Н. В. Смолич своей «Снегурочкой» продолжил линию синтетических спектаклей, где «на равных существуют музыка, литература, цвет, свет, кино, танец, живописная и строенная декорация» [11, с.18]. Критик Дэм оценил, при всей «сумбурности», сценографические находки пролога, где были «мобилизованы и кино, и все „последние слова“ театральной техники, в его внезапных снежных бурях, в серебристом мелькании, в подушках снега на лапах елей»; и признал, что, «как зрелище вообще», версия Н. В. Смолича «смотрится легко и моментами приятно» [12]. А вот Б. Мазинг не воспринял новый взгляд режиссера на жанр «весенней сказки» и заявил, что «Малый Академический оперный театр в своей постановке „Снегурочки“ остался верен обычной для него зрелищности в ущерб внутреннему смыслу художественного произведения» [8]. Газета «Смена», накануне приглашавшая зрителей на премьеру в Ак. Оперу в рамках Весеннего праздника культуры [16], назвала «Снегурочку» «исключительной постановкой, построенной в значительной степени на электросветовом принципе», добавив, что «в нашем весеннем празднике „Снегурочка“ настоящий праздничный спектакль» [17].

Большую роль в спектакле, помимо столь необычного оформления, сыграли многочисленные древнерусские языческие обряды, «художественную передачу» которых «зритель с интересом наблюдает» [17]. Режиссерское решение картин народных праздников сказалось в «динамически развернутых массовых сценах»: «проводы масленицы, пляска скоморохов, заключительная сцена встречи солнца — все эти моменты свидетельствуют о том, что при наличии опытной режиссуры можно перестать повторять обычные слова об инертной массе хора» [8].

Н. В. Смолич хотел не только оживить, но и «бесконечно разнообразить» [6, с. 26] массовые сцены и сделал это при помощи вращающегося круга. Но из-за недостаточных размеров диска возникли некоторые неудобства. Как писал П. Конский, «нельзя сказать, чтобы берендееву царству было особенно привольно жить на этом вращающемся кругу: огненная плясовая стихия не могла широко развернуться на небольшой площадке и жизненная энергия счастливых берендеев была скована» [1]. И все же использование этого технического приема позволило по-новому представить «отдельные массовые сцены: они вырезывались на диске, получался ясный, четкий горельеф» [1].

Хор под руководством «талантливого руководителя» [12] А. Ф. Бауэра, 30-летие которого также отмечалось премьерой «Снегурочки», стал героем вечера, показав себя «испытанной и ценной художественной единицей» [18]. Хормейстер работал под руководством режиссера, осознававшего, что «в приближении музыкального языка „Снегурочки“ к естественному народно-песенному сказу кроется залог живучести этого давно не исполнявшегося произведения» [19], и требовавшего от коллектива такого же, как у народных исполнителей, «естественного» звучания. В результате в постановке В. Н. Смолича «был не обычный оперный хор, вся интерпретация хора — чисто народная, чеканка хоровых выступлений — острая» [1]. Артистам, видимо, удалось

осуществить замысел режиссера: не просто спеть, а сыграть «Снегурочку», как в деревнях «играются» песни, поскольку, судя по отзывам, «чувствовалось в пении», а также «в игре здоровое начало неисчерпаемых богатств народных песен» [1].

Живости народных сцен способствовала также работа балетмейстера А. И. Чекрыгина, яркого характерного актера, выделявшегося исполнением гротесковых партий. Ученик А. В. Ширяева, ставившего танцы в «Снегурочке» в Мариинском театре с 1898 по 1917 г., он смог в довольно эксцентричную постановку Н. В. Смолича внести свою достойную лепту. Например, скоморошья пляска была поставлена «с искусным использованием спортивно-акробатических приемов» и представляла собой «яркий номер несколько эстрадного стиля» [13].

А вот актерская игра вызвала массу нареканий со стороны рецензентов. Они вспомнили высказывание К. С. Станиславского о том, что «постановщик и декоратор делают главными действующими лицами в спектакле лишь тогда, когда в нем нет актера», отметив, что «на этот раз мудрая фраза великого мастера сценического искусства всецело характеризует спектакль „Снегурочки“» [8], где «сценические эффекты отодвинули на последнее место то, что должно быть на первом, — актера» [8]. Тем самым критики укоряли режиссера в недостаточной работе с солистами, утверждая, что для раскрытия сути «весенней сказки» нужны «не только вятная занимательность», но и «глубокое художественное обобщение каждого сценического образа» [8].

Постановщику же было необходимо на основе «правильно понятой идеи спектакля» определить сценическое решение «каждой роли» [7, с. 75]. Талантливый драматический артист, Н. В. Смолич имел «одно важное преимущество перед многими режиссерами: он умел показать актеру не только, что делать, но и как делать» [3, с. 342], нередко применял студийный метод работы. Так произошло и в «Снегурочке», где, по признанию постановщика, «несмотря на небольшое сравнительно количество времени, затраченного на подготовку спектакля, театру удалось провести в репетиционных работах принцип студийности» [6, с. 28]. В данном случае это было особенно необходимо, так как вместе с опытными исполнителями, певшими «Снегурочку» в ГАТОБе, в постановке принимала участие молодежь, впервые выступавшая на сцене. Но признанным мастерам «предстояло даже больше работы, так как приходилось переучиваться, совершенно изменяя и упрощая не только характер образов, но и перерабатывая коренным образом вокальную сторону партий» [6, с. 28].

Однако некоторые критики не заметили в актерском исполнении «особых попыток освежения шаблона оперной игры» [13]. По их мнению, солисты «далеко не все одинаково сумели проникнуться настроением славянского, лирического склада оперы и овладеть ее техническими трудностями» [18]. Указывая на «целый ряд погрешностей», допущенных в «трактовке своих ролей-партий солистами» [20], рецензенты не соотнесли эту трактовку с общим, условным, характером постановки.

«*„Весенняя сказка“ „Снегурочка“ — говорит Н. А. Римский-Корсаков, — есть вырванный эпизод и бытовая картинка из безначальной и бесконечной летописи берендева царства.* Так, по-видимому, и трактовалась эта опера в новой постановке» [1]. Это замечание П. Конского подразумевало более приземленное толкование Н. В. Смоlichem известного сюжета, связанное, возможно, с желанием приблизить его к современному слушателю, для чего требовалась большая наглядность оформления и исполнения. Поэтому режиссер и персонажей «весенней сказки» сделал проще и, оставаясь верным себе, хотя не превратил их в маски, как в «Золотом петушке», все же заострил вни-

мание на какой-то одной характерной черте. И эту сконцентрированную внутреннюю сущность образов постановщик попытался вывести через внешнее проявление.

Необходимо отметить, что работа с исполнителями всегда была самой сложной частью режиссерского труда. В МАЛЕГОТе Н. В. Смоличу в этом помогал музыкальный руководитель С. А. Самосуд, прошедший нелегкую школу Народного дома, увлекавшийся в молодости новаторскими поисками М. А. Бихтера в Театре музыкальной драмы. Вместе они «изо всех сил старались расшевелить актерскую массу, воспитать синтетического певца-актера, где сегодня надо было уметь перевоплощаться в Вальтера („Мастера пения“), а завтра в Айзенштейна („Летучая мышь“») [3, с. 369–370].

Режиссер и дирижер, как писал о них В. Богданов-Березовский, «выработали единый, общий художественный метод постановочной работы, образовав подлинное творческое содружество» [5, с. 12]. Они неизменно присутствовали друг у друга на репетициях, и «в то время как Самосуд раскрывал интонационное богатство вокальных партий, поражая актерским и режиссерским чутьем, удивительным чувством сцены, Смолич, добиваясь единства сценического и музыкального темпоритма, охотно утверждал неожиданно возникавшие у актера нюансы» [7, с. 52].

Так как от спектакля к спектаклю постановщик искал все новые средства для создания сценических образов, то и работа с артистами велась постоянно, росли требования к исполнителям. Например, о спектакле «Прыжок через тень», где Н. В. Смолич трактовал персонажей в стиле «заостренной и несколько лобовой плакатности» [4, с. 138], К. С. Станиславский отзывался следующим образом: «Такого совершенного спектакля я до сих пор не видел. Остается одна забота — развивать совершенство актерского мастерства у певцов, которое должно дотянуться до мастерства режиссера» [21, с. 277]. Попытка Н. В. Смолича использовать подобный прием и в «Снегурочке» положительно сказалась лишь на реально-бытовых образах и вызвала массу нареканий со стороны критики. И уже в следующей постановке «Джонни наигрывает» наблюдались «более подробная прорисовка характеров, психологии действующих лиц» [4, с. 138] и, соответственно, более тщательная работа с исполнителями.

Н. В. Смолич впоследствии так оценивал результаты этой деятельности: «Артисты Малого оперного театра, исполняя очень разнообразный репертуар — от „Снегурочки“ Н. Римского-Корсакова до „Прыжка через тень“ Э. Кшенека, — имели возможность развить свое актерское мастерство, стать исключительно гибким коллективом, дерзающим и осваивающим все большие трудности» [22, с. 162].

И все же новая версия «Снегурочки» могла, в конечном счете, стать просто «зрелищем» или «ревю», по выражению критики, если бы экспериментальные фантазии Н. В. Смолича не сдерживались главной составляющей оперного спектакля — партитурой. Как писала пресса, «музыкальную проработку „Снегурочки“ надо признать очень значительным художественным достижением Малого оперного театра. Большой частью своего успеха спектакль обязан дирижеру С. А. Самосуду, заметно выросшему за последнее время и сумевшему добиться полнейшей гибкости оркестра, законченности ансамблей и крепкой слаженности всего музыкального механизма спектакля» [18].

Оркестром под управлением С. А. Самосуда была «бережно освещена каждая мысль композитора», но при этом «опера звучала по-новому», «на редкость свежо, ярко» [1]. Исполнение отличалось «общей слаженностью, стройностью и уравновешенностью» [20], «отдельные эпизоды звучали превосходно» [12]. Дирижеру, глубоко уважавшему законы музыкальной партитуры, и режиссеру, нарушавшему ради экспе-



римента законы жанра, удалось в «Снегурочке» добиться действия, которое оказалось «соритмично в оркестре и на сцене» [1].

20 лет спустя газета «Вечерний Ленинград» писала по случаю 60-летия Н. В. Смолича, что проникнутое поисками новых смыслов и сценических форм прочтение классического репертуара («Травиата», «Золотой петушок» и «Снегурочка») выдвинуло его «в число крупнейших оперных режиссеров» [2]. В. Богданов-Березовский за «четкость общего плана, детализированность мизансцен и качество работы с актерами» отнес «Снегурочку» к «лучшей части классического раздела репертуара» [5, с. 27], поставленного Н. В. Смоличем.

## Литература

1. Конский П. «Снегурочка» в Ак. Малом // Рабочий и театр. 1928. 5 мая (№ 19). С. 11.
2. Мастер музыкального театра // Вечерний Ленинград. 1948. 25 июня (№ 148).
3. Левик С. Ю. Четверть века в опере / вступ. ст. А. А. Гозенпуда. М.: Искусство, 1970. 536 с.
4. Третьякова Е. В. Н. В. Смолич — главный режиссер МАЛЕГОТа // Оперная режиссура: история и современность. СПб.: РИИИ, 2000. С. 121–150.
5. Богданов-Березовский В. Творческий путь театра // Ленинградский государственный орден Ленина академический Малый оперный театр. Л.: Музгиз, 1961. С. 7–62.
6. Смолич Н. В. Постановщик о спектакле // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова. М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. С. 25–28.
7. Вельтер Н. Л. Об оперном театре и о себе. Л.: Сов. композитор, 1984. 196 с.
8. Мазинг Б. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр) // Красная газета. Веч. вып. 1928. 3 мая (№ 120).
9. Театральная хроника // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 11. С. 5.
10. Левитин Г. М. Художники // Ленинградский государственный орден Ленина академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1917–1967. Л.: Музыка, 1967. С. 244–272.
11. Овэс Л. С. Художники сцены. СПб.: ЛИК, 2004. 215 с.
12. Дэм [Мазуров Д. Н.] «Снегурочка» в Малом Ак. Оперном // Ленинградская правда. 1928. 8 мая (№ 105).
13. Мокульский С. «Снегурочка» // Жизнь искусства. 1928. № 19. С. 7.
14. Блянова И. М. Вступительная статья // Михаил Павлович Бобышов (1885–1964). Каталог выставки. Л.: Искусство, 1986. С. 3–12.
15. Перед «Снегурочкой». Машинопись. 1928 // Музей Государственного Михайловского театра оперы и балета.
16. Афиша // Смена. 1928. 28 апр. (№ 99).
17. «Снегурочка» // Смена. 1928. 29 апр. (№ 100).
18. Музалевский В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр) // Красная газета. Веч. вып. 1928. 3 мая (№ 120).
19. Музалевский В. Перед «Снегурочкой» // Красная газета. 1928. 7 апр. (№ 83).
20. Музалевский В. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра) // Красная газета. 1928. 4 мая (№ 102).
21. Киселев В. Николай Васильевич Смолич // Мастера Большого театра: народные артисты СССР. М.: Сов. композитор, 1976. С. 272–283.
22. Смолич Н. В. Секрет успеха — в творческой смелости и самостоятельности // Ленинградский государственный орден Ленина академический Малый оперный театр. Л.: Музгиз, 1961. С. 159–165.

Статья поступила в редакцию 19 июня 2012 г.