

792.4

5-89

# КОЛА БРЮНЬОН

( МАСТЕР ИЗ КЛАМСИ )



*Государственный Академический  
Малый Оперный Театр*

792,4  
Б-89

# КОЛА БРЮНЬОН

(МАСТЕР ИЗ КЛАМСИ)

ОПЕРА В 3 ДЕЙСТВИЯХ,  
6 КАРТИНАХ  
МУЗЫКА *Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО*  
ЛИБРЕТТО *В. Г. БРАГИНА*  
ПО МОТИВАМ РОМАНА  
*РОМЭН РОЛЛАНА*

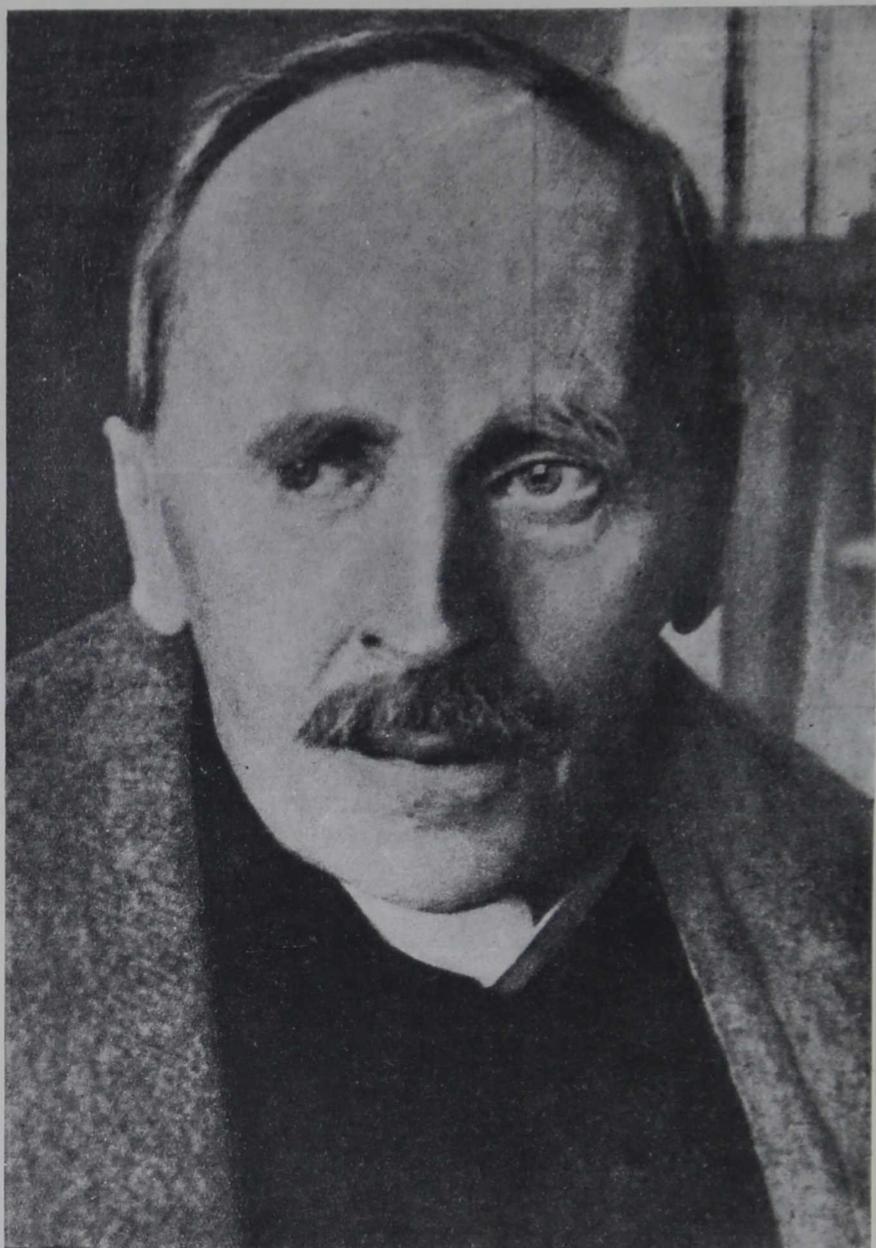
СБОРНИК СТАТЕЙ К ПОСТАНОВКЕ  
В ГОСУДАРСТВЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ  
МАЛОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

~~\_\_\_\_\_~~ 93

ИЗДАНИЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО МАЛОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА  
1938

~~\_\_\_\_\_~~

БИБЛИОТЕКА 6741  
ЦЕНТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА  
ПОВЫШЕНИЯ КВАЛ. ФИКАЦИИ  
РУКОВОДЯЩИХ И ТВОРЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ



*Ромэн Роллан*



Сцена 1-й картины

## ОТ ТЕАТРА

**Н**АШ театр на протяжении всей своей деятельности был активным борцом за развитие и утверждение советской оперы.

По этой линии театром сделано уже много. Но задача создания советской классики настолько обширна и сложна, что имеющийся на сегодняшний день результат лишь в малой степени позволяет считать ее разрешенной. Совершенно очевидно, что советская опера завоеует прочное место на нашей сцене лишь после того, как советскими авторами будет проявлено, наряду с дарованием и внутренней силой, настоящее мастерство и овладение всеми стилями сложного оперного искусства.

С этой точки зрения работа над оперой „Кола Брюньон“ („Мастер из Кламси“) Кабалевского является в высшей степени актуальной.

Тема этой оперы не может быть определена как советская в прямом смысле этого слова, поскольку она относится к первым классовым столкновениям в средние века, и вместе с тем тема эта не может не волновать советского зрителя, так как и на сегодняшний день

в западных странах фашизм продолжает свирепо душить народные творческие силы, так же безжалостно уничтожает лучшие создания народного гения. Эта тема и положена в основу оперы „Кола Брюньон“.

Музыка Кабалевского является богатейшим вкладом в небольшой пока советский оперный репертуар. Нет никакого сомнения, что „Кола Брюньон“ займет достойное место в ряду наиболее любимых массами опер. Опера необычайно богата мелодиями, очень красочна и исключительно выразительна.

Проявив в этом сочинении большое мастерство, позволяющее говорить о Кабалевском как о законченном и сформировавшемся композиторе, автор вместе с тем счастливо избежал излишних осложнений и нагромождений, которые затемнили бы основную линию его творчества.

Будучи русским композитором и имея в этом смысле вполне определенную физиономию, Кабалевский написал оперу на французские народные темы, проделав для этого огромную работу по изучению и освоению французского фольклора.

Кабалевский не внес в оперу подлинных народных песен (за исключением отрывка из французской пасторали „Романеска“, являющегося одним из лейтмотивов). И вместе с тем стиль народной песни схвачен автором настолько тонко, что Ромэн Роллан, являющийся, как известно, крупнейшим музыковедом нашего времени, не нашел ничего выпадающего в противоречие с подлинными песнями Франции XVI—XVII вв.

В работе над оперой мы поддерживали связь с Ромэн Ролланом, который со свойственным ему вниманием ко всем новым завоеваниям советской культуры проявил живейший интерес к нашей постановке.

Ромэн Роллан оценивает оперу „Кола Брюньон“ как одно из лучших новых русских произведений, написанных для сцены. В своих письмах к коллективу

театра Ромэн Роллан подчеркивает свой интерес к опере и выражает уверенность в полном успехе спектакля.

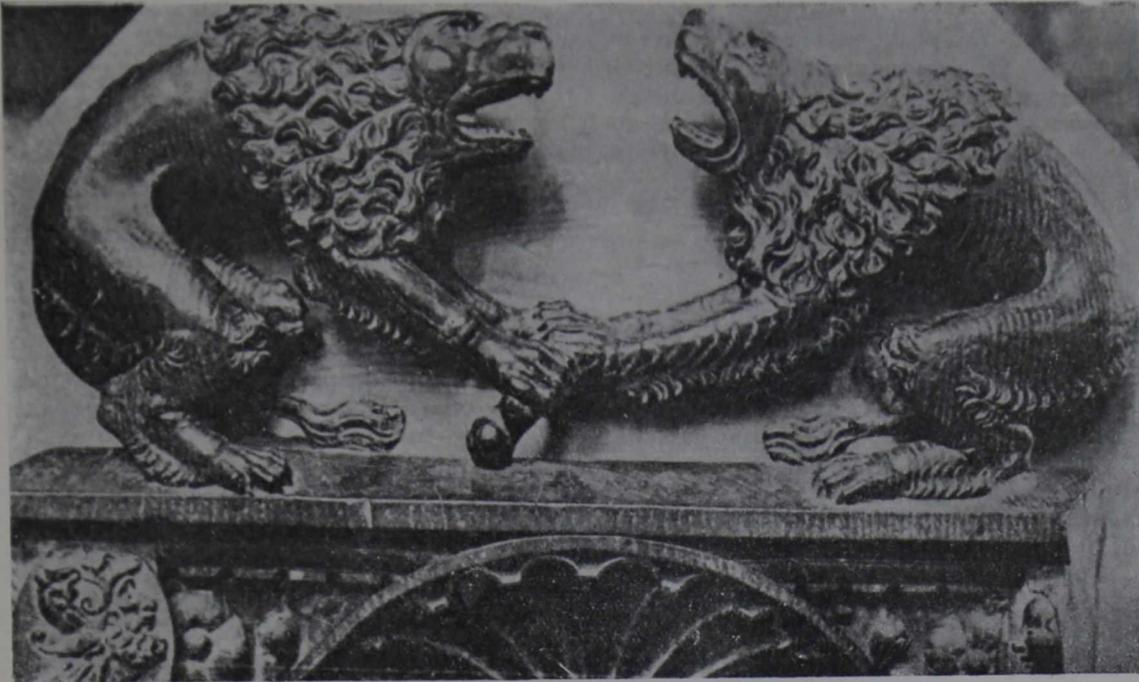
В постановке оперы театр стремился максимально сохранить и донести до зрителя богатейший роллановский язык, всю остроту его глубоких мыслей, всю тонкость и задушевность его образов.

Мы не ограничивали свои задачи отображением исторических фактов, но смотрели на них сквозь призму нашего современного отношения к событиям, несколько вместе с тем не искажая исторической правды.

Эту линию авторов и театра Ромэн Роллан в одном из своих писем вполне одобрил, находя, что советский художник должен помнить о своем зрителе, и выразил надежду, что именно подобным отношением к теме зритель будет вполне удовлетворен.



Статуя св. Роша в г. Кламси.



Деревянная скульптура на скамьях церкви в Монтреле (Бургундия)

## ЭПОХА „КОЛА БРЮНЬОНА“ и РОМЭН РОЛЛАН

*Н. Рыкова*

**В** ПРЕДИСЛОВИИ к своему „Кола Брюньону“, веселой и вместе с тем полной трагических приключений истории резчика по дереву, мастера из бургундского города Кламси, Ромэн Роллан пишет: „Читатели „Жан-Кристофа“ наверное не ожидали этой книги. Не менее, чем для них, она была загадкой для меня... Она явилась реакцией против десятилетней скованности в доспехах „Жан-Кристофа“, которые сначала были мне впору, но под конец стали слишком тесны для меня. Я ощутил неодолимую потребность в вольной галльской веселости, да, вплоть до дерзости...“ Действительно, читателей „Жан-Кристофа“, десятитомной эпопеи, полной гнева и скорби, проникнутой возмущенным презрением к „мелкости“ и убожеству современной буржуазной культуры, смело ставящей большие социально-этические проблемы, от которых, как правило, отворачивалась литература буржуазного декаданса, — могло бы удивить новое произведение Р. Роллана, эта, казалось бы, „непритязательная“ повесть, воспевающая самые „низменные“ плотские радо-

сти, откровенно-чувственное наслаждение жизнью. И все же их удивление было бы неоправданным. В „Кола Брюньоне“, повести о веселом бургундце XVI века, Ромэн Роллан, судья и критик буржуазного общества и буржуазной культуры XX столетия, полностью остается верен себе. В том же предисловии, которое мы только что цитировали, он называет Кола своим предком, настойчиво и властно желающим говорить с нашей современностью через отдаленного потомка. Но что заставило Ромэна Роллана прислушаться к голосу мудрого, жизнерадостного и никогда не унывающего кламсийца? Какое дело было автору „Жан-Кристофа“ до своего далекого пра-пра-прадеда? Чтобы ответить на этот вопрос, надо прежде всего обратиться к эпохе, когда созданы были „Жан-Кристоф“ и „Кола“, когда развернулся первый, довоенный период творчества великого революционного гуманиста.

Этот период охватывает около двадцати лет с середины 90-х годов до 1914 года, и начало его совпадает с эпохой обострения политической борьбы во Франции Третьей республики.

Буржуазная реакция, внешне примирившаяся с установлением республиканского правления и „демократии“, мобилизовала все силы для борьбы против масс, республики, демократических учреждений. На ряду с политическими выступлениями реакции (буланжистский заговор, использование знаменитого Панамского скандала для дискредитации парламентаризма, наглая и циничная кампания во время дела Дрейфуса и т. д.) идет организация идеологического фронта. Идеологи реакции в области философии, истории, литературы, искусства расстаются с демократическими и гуманистическими традициями классической буржуазной культуры. Начинают открыто провозглашать „право сильного“, „господскую мораль“; писатели и критики типа Барреса, Ш. Моррасса проповедают возвращение к „историческим традициям“, воспевают военщину, национализм и будущий „реванш“ (за поражение в Франко-прусской войне 1871 г.). Появляется колониальная литература, прославляющая „белых завоевателей“. Другая линия буржуазной литературы той эпохи резко подчеркивает свое презрение к политике и общественным проблемам, борется с реализмом, характерным для классического периода в буржуазном искусстве, занимается эстетизацией прошлых исторических эпох, переходит к культу чувственного восприятия мира, к внимательному наблюдению тончайших личных переживаний и настроений человека, не связанных с его общественной активностью. Впрочем, обе эти линии переплетаются и зачастую сливаются. В литературе империалистического активизма — откровенно антигуманной, „бесчеловечной“ — очень много элементов эстетства и пассивного созерцательства. В то же время „аполитичная“ литература буржуазных символистов и эстетов тоже по-своему антигуманна, ибо ее основа — равнодушие к человеку и человечеству, отсутствие интереса и сочувствия к массам, зачастую эстетическое любование жестокостью и насилием.

Но политический и идеологический напор реакции не мог не вызвать контратаки со стороны демократических элементов общества. Ответом на активность реакции была прежде всего возрастающая активность масс. Десятилетие годы ознаменовываются такими фактами, как первая боевая маевка (1890 г.), как мощная забастовка в Кармо (1892 г.), студенческие беспорядки в 1893 г., анархистские выступления в 1893—1894 гг. Объединению и укреплению радикально-демократических сил содействовала борьба вокруг дела Дрейфуса. Наконец, в течение всего перио-

да растет и развивается рабочее движение, оформляется и начинает завоевывать массы революционно-марксистское крыло французского социализма (гедизм), левым элементом которого суждено было образоваться после войны коммунистическую партию Франции. Эта политическая и идеологическая ситуация подняла в литературе волну радикального гуманизма. Радикально-гуманистическая литература не могла, правда, быть революционной: французская действительность двадцати последних предвоенных лет не являлась подходящей почвой для развития революционной литературы. Однако творчество таких писателей, как Шарль-Луи Филипп, как поэты группы „Аббатства“, как Ромэн Роллан, было все же отчетливо антибуржуазным в том смысле, что оно отражало борьбу радикальных элементов за демократию, за политические и культурные традиции революционной некогда буржуазии. Работа писателей, составлявших „гуманистический фронт“, шла прежде всего по линии борьбы против асоциальной литературы буржуазного декадентства, за возрождение социальной темы и социальной проблематики, за „гражданственность“ (притом контримпериалистическую), за „активизм“, но активизм демократический.

Ромэн Роллан оказался (идеологически и творчески) самым широким, самым демократическим из гуманистов. Все слабые стороны (точнее — вся социально-политическая и художественная недостаточность) этого гуманизма, а также вся его общественно- и художественно-прогрессивная сущность, отразились в творческой практике Ромэна Роллана отчетливее, полнее и глубже, чем у кого-либо другого.

Самые первые творческие выступления Роллана тоже были вызовом литературе буржуазного упадка, но у него эта „литературная борьба“ была поднята на весьма значительную принципиальную высоту. Отвергая упадочничество „декадентства“ во всех его проявлениях, Ромэн Роллан ставил проблему культуры вообще и те проявления декадентства, которые были для него неприемлемы, рассматривались им в сущности как кризис буржуазной культуры. В предисловиях к „Трагедиям веры“ (написаны между 1893 и 1898 гг.) и первому циклу „Театра революции“ (написаны между 1897 и 1901 гг.) и особенно в теоретической работе „Народный театр“ Ромэн Роллан провозглашает лозунг возвращения искусства к народу, создания театра, музыки, литературы, которые обращались бы к массам



Панорама гор. Кламси. 1640 г.

и—это главное—питались бы народностью, черпая из сокровищницы народного творчества и народных традиций. Действительно, непонятность, недоступность массам „утонченной“ литературы последних десятилетий XIX века была одной лишь стороной вопроса. Узкая специализация, царящая в капиталистическом обществе и все усиливающаяся в эпоху империализма, дух разъединения и разграничения привели к тому, что язык искусства уподобился языку специальностей научных и технических в том смысле, что стал языком для посвященных: все развитие искусства буржуазного упадка шло к тому, чтобы потребителями его стали даже не определенные классовые группировки, а особо избранные люди из представителей той или иной художественной специальности, чтобы поэты стали писать для поэтов, художники творить для художников, музыканты сочинять для музыкантов. Антидемократичность (в самом широком смысле) упадочного искусства буржуазии обусловила и его измельчение, обеднение содержанием—познавательным и эмоциональным.

Одним из характернейших проявлений этого измельчения была утрата искусством героичности, т. е. способности к художественному познанию и воплощению сильного, титанического характера и способности к передаче большого

чувства. Вернуть искусству это утраченное им качество значило в какой-то мере поднять человеческую личность, изверившуюся в своих возможностях за десятилетия блуждания в дремучем лесу капитализма, где ее, как в первобытных лесах только что освободившейся от ледникового покрова Европы, окружали непонятные и мистические силы, рок, против которого она была бессильна. Все творчество Ромэн Роллана и было выражением такого стремления к утверждению личности. Отсюда индивидуализм Роллана, ничего общего не имеющий с хищническим индивидуализмом, проповедывавшимся литературой буржуазной реакции.

В этом духе написаны были первые драмы Роллана, местами наивные и технически незрелые,—„Трагедии веры“. Героические характеры в „Святом Людовике“, „Аэрте“, „Торжестве разума“, резко и вызывающе противопоставленные мелкоте эгоистических „обывателей“, их окружающих,—еще абстрактны, целиком „заданы заранее“.

Демократизм роллановского творчества еще отчетливее скажется в его гораздо более значительном „Театре революции“—в „14 июля“, „Дантоне“, „Волнах“. Характерно уже то, что народные традиции для Роллана—традиции французской революции. Наконец, к построению развернутого героического характера он прихо-



Гор. Кламси. Дома XVI века

дит в „Жан-Кристофе“, где нашел свое полное художественное выражение весь комплекс идей и чувств, составляющих предвоенный роллановский гуманизм, где вопрос о возможности для гения жить и творить в мире существующей и господствующей в современную эпоху общественной практики, вопрос о судьбе Жан-Кристофа превращается в проблему судьбы самого ценного с точки зрения гуманистов человеческого достояния—культуры.

Но в 1912 году, когда закончен был последний том „Жан-Кристофа“, Роллан начал уже перерастать свое творение. Он прекрасно видел главное противоречие, лежавшее в основе его эпопеи: реалистически изображенной эпохе—современной эпохе—противостоит романтический и идеальный герой, ибо Жан-Кристоф Крафт, человек и художник, каким он изображен у Роллана, не может существовать в эпоху капиталистического загнивания, он ей чужд, он для нее не типичен. Правда, такая художественная конструкция оправдана замыслом Роллана: используя для биографии Жан-Кристофа биографию Бетховена, Ромэн Роллан словно подчеркивает тем самым, что мастера упадочной буржуазной культуры слишком мелки, чтобы дать ему материал для создания обобщенного образа гениального художника, и что все черты

его он вынужден заимствовать из великого прошлого этой культуры.

Однако Роллан стремился к более земной жизнерадостности, чем патетический и жертвенный оптимизм „Жан-Кристофа“. Его привлекал конкретный образ гуманистического человека, не находящегося в противоречии со своей средой и эпохой, образ, гармонично и естественно сочетающий в себе элементы народности и элементы культуры. И в этих „поисках героя“ писатель решил прикоснуться, подобно Антею, к земле, черпать из героического прошлого французского народа, из прошлого своей родной провинции Бургундии. Так возник образ „ренессансного человека“, образ художника из народа, кламсийского резчика по дереву Кола Брюньона.

Эпоха, в которую разворачивается действие этой своеобразной поэмы в прозе, была временем ожесточенных схваток феодальной реакции с молодым еще французским абсолютизмом, осуществлявшим программу объединения всей Франции и организации централизованного государства, которое должно было покончить с хищничеством и разбоем различных более или менее крупных феодальных сеньеров. В дни своей юности Кола Брюньон был еще свидетелем религиозных войн между католиками и гугенотами



Гор. Кламси. Дома XVI века

(такую форму принимала во второй половине XVI века борьба различных феодальных кланов между собою и против королевской власти), жестоких и кровопролитных схваток, от которых больше всего страдало мирное население деревень и плохо защищенных городов: вооруженные отряды католиков и гугенотов с одинаковым остервенением грабили, вешали, жгли и насиловали крестьян и горожан, принадлежавших к враждебному исповеданию, порою, впрочем, не брезгуя даже имуществом единоверцев и не щадя их жизней. Разгулу религиозного фанатизма и весьма мирного бандитизма положило конец вступление на престол Генриха IV, вполне равнодушного к вопросам религии (сообразно обстоятельствам он несколько раз переходил из одного исповедания в другое), но отлично понимавшего, что Франции нужны мир, порядок и веротерпимость, и умевшего использовать всеобщую ненависть к бесчинствам католических и протестантских феодалов для укрепления королевской власти. Царствование Генриха IV было „медовым месяцем“ абсолютизма. Знаменитая легенда о том, что добрый король мечтал видеть в супе у каждого крестьянина курицу, лежит, разумеется, на совести слащаво-демагогических апологетов абсолютизма, но Генрих IV был, действи-

тельно, настолько умен, что ради скорейшего восстановления хозяйства разоренной религиозными войнами страны провел ряд мероприятий, улучшивших положение крестьянства и городской буржуазии. И когда у Ромэн Роллана его Кола со вздохом сожаления вспоминает о „добром короле“, то это вовсе не дань литературной традиции: люди, подобные мастеру из Кламси, не могли не вздыхать о временах Генриха IV, ибо, после того как он был убит иезуитом Равальяком, французскому народу опять пришлось испытать на себе все прелести феодальной смуги.

Именно в эти годы — в годы малолетства короля Людовика XIII, правления его матери Марии Медичи и ее итальянских фаворитов, в годы бунтарских выступлений принцев, родственников короля и знатных аристократов, стремившихся урезать в свою пользу королевскую власть, — и разыгрываются события, о которых рассказывает в своих „записках“ Кола Брюньон, резчик по дереву из Кламси. Мир и порядок нарушены. Горожане и крестьяне уже не могут рассчитывать на безопасное существование. Пользуясь слабостью центральной власти, по стране почти безнаказанно разгуливают бандитские и полубандитские шайки, сеньеры сводят счеты друг с другом, да и города от них не отстают. Защиты



*Гор. Кламси. Дома XVI века*

найти не у кого. Кламсийцы боятся солдат своего сеньера и „покровителя“ герцога де Невера почти так же, как вражеских: и те и другие разоряют мирных горожан. Народ принужден терпеть постои, налеты, голодуху, на него обрушиваются эпидемии (чума в Кламси). Но народ не унывает: даже в несчастьи он сохраняет бодрость и веру в себя.

В образе Кола Брюньона Ромэн Роллан судивительным мастерством сбалансировал реальное и символическое. Его кламсийский горожанин — и „один из народа“, „любой из массы“, и — одновременно — представитель этой массы, носитель народной мудрости, лучших творческих сил народного духа. Мало того, скептик во всем, что касается политики и религии, чувственник, любитель поесть и выпить, Кола выступает как вождь и организатор масс всякий раз, когда это оказывается необходимо. По его инициативе и под его водительством народ Кламси сам организует свое спасенье от хищников и бандитов, с которыми столкнулось „начальство“. Он один из тех, кто замыслил проучить герцога де Невера, когда тот пожелал „прижать“ кламсийцев, один из организаторов мирной и лукавой демонстрации, показавшей герцогу силу и решимость его „верных“, но не склонных поступиться своими правами подданных.

Ромэн Роллан изображает эпоху, когда народ еще далеко не хозяин положения, но в те минуты, когда он показан пробудившимся, — в его действиях и речах его представителей слышатся отдаленные, еще очень глухие раскаты революционного грома. В разговоре с графом де Майбуа Кола Брюньон смиренно-лукав, но в этом лукавстве внезапно прорывается угроза: „Мы вьючный скот и созданы, чтобы нас били. С этим я не спорю. Но чей кулак нам приятнее и от чьей дубинки легче нашей спинке... это, сударь мой, вопрос важный и моим мозгам непосильный. Сказать вам по совести, мне это все равно. Чтобы вам ответить, надо бы самому взять обе дубинки, взвесить и ту и другую, да самому испытать их как следует. А так, приходится терпеть. Терпи, терпи, наковальня. Терпи, пока ты наковальня. Бей, когда будешь молотом...“

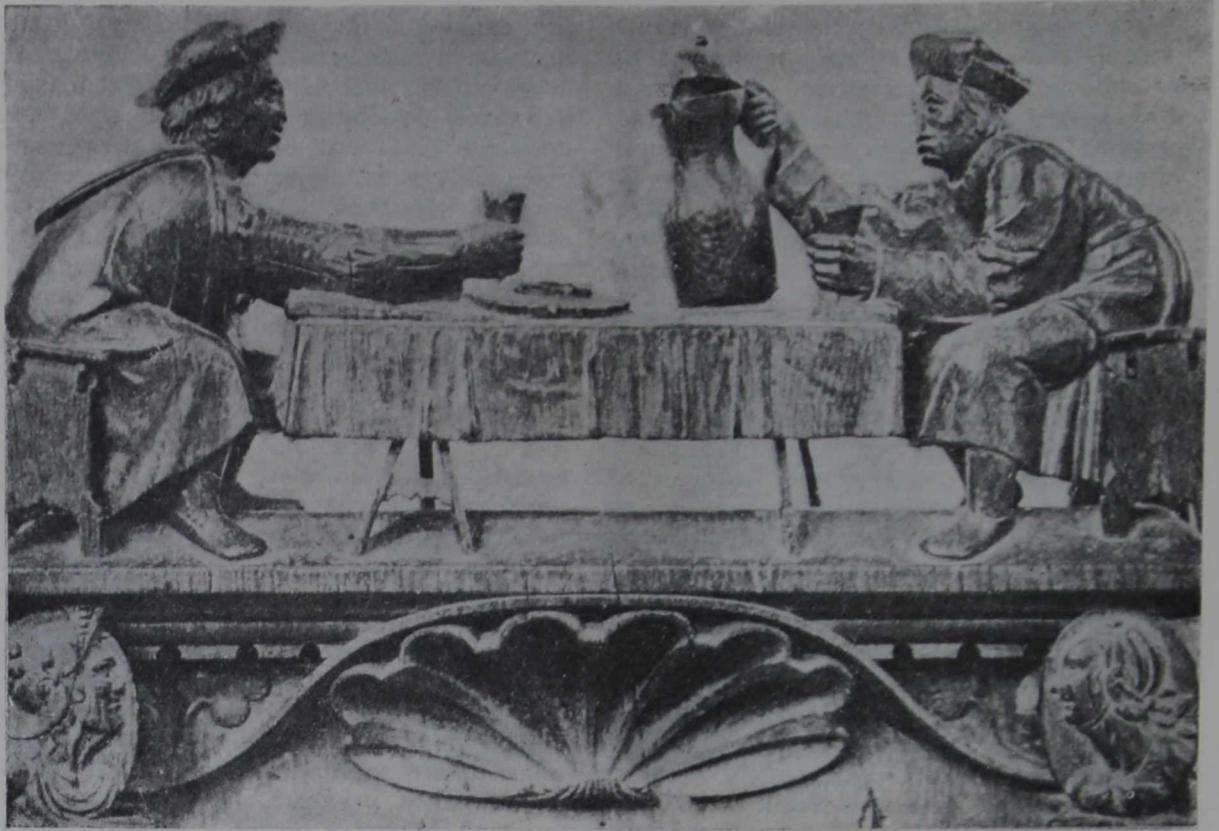
В послесловии к „Кола Брюньону“ Роллан указывает, что его герой родился в 1566 году и принадлежит „к поколению короля Генриха“. Это указание многозначительно, ибо французский XVI век, с которым всеми узами плоти и духа связан Кола, был не только веком религиозных войн, но и веком французского Ренессанса. В XVI веке начинается — с запозданием по сравнению с Италией —

увлечение античностью, изучение латинских и греческих авторов, пересадка на французскую почву методов и принципов итальянского ренессансного искусства, расцвет литературы, давшей Франции таких великих поэтов, как Ронсар, и таких гениальных писателей, как Рабле. Это Рабле создает в „Гаргантюа и Пантагрюэле“ своеобразную мирскую библию гуманизма. Кола Брюньон—„человек по Рабле“: у него великодушный взгляд на жизнь, всепонимание, презрение к догматам и фанатизму,—его скептицизм не от опустошенности и пресыщения, а от разума и доброты. И ко всему этому его характеризуют безудержное жизнелюбие и здоровая чувственность. Для раблезианца и гуманиста Кола не существует проблемы: „дух“ и „плоть“, „душа“ и „тело“, не существует противоречия „двух естеств“: его жизненная практика—это практика гармонического человека.

И вместе с тем Кола Брюньон—человек действия. И вот поэтому он подлинный ренессансный человек, один из тех основателей господства буржуазии, о которых Маркс сказал, что они были всем, чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными. Ибо по „социальному положению“ своему Кола Брюньон—буржуа (ре-

месленник-хозяин, цеховой мастер), но по мыслям, чувствам и практике—еще полностью сын народа. И это подчеркнуто Ролланом, который заботливо противопоставил Кола его сыновей и зятя—настоящих „узких“ буржуа, уже забывающих о своей народной основе, отрывающихся от народного корня. И, приобретая „настоящее“ буржуазное лицо, они утрачивают то достоинство и обаяние, которое сохраняет Кола как человек народа, как героический представитель третьего сословия.

Так, стремясь отдохнуть от переживания трагической по существу своему судьбы Жан-Кристофа, уйти от гнили и упадочности современной буржуазной культуры, ища дерзостной „галльской веселости“, Ромэн Роллан пришел к самым истокам—народным истокам—своего гуманизма, и оказалось, что в не претендующем как будто бы ни на какую „проблемность“ „Кола Брюньоне“ он все же коснулся своей основной большой темы—темы человеческой культуры и человеческого достоинства, только повернув ее по-иному, раскрыв под особым углом зрения. Предок и потомок нашли общий язык.



*Деревянная скульптура на скамьях церкви в Монреале (Британция)*

## ДМИТРИЙ КАБАЛЕВСКИЙ И ЕГО ОПЕРА „КОЛА БРЮНЬОН“ („МАСТЕР ИЗ КЛАМСИ“)

*Г. Поляновский*

**С**УДЬБА композитора Кабалевского — судьба талантливого советского художника. Это выражается, между прочим, в широкой популярности его как композитора среди многих тысяч самых разнообразных слушателей.

Кабалевского любят дети-пионеры, школьники. Им есть за что любить его. Такие песни, как „Пионер Абросимов“, тепло и просто рисующие героические черты, свойственные советским детям, распеваются в тысячах школьных кружков. Подобных песен Кабалевского школьники знают не один десяток.

Любят Кабалевского командиры Красной армии, красноармейцы. Его мужественная, выразительная, эмоциональная музыка к героическому спектаклю театра Красной армии „Мстислав Удалой“ И. Прута входит неразрывным звеном в глубоко впечатляющую эпопею, воскрешающую в памяти славные дни гражданской войны. Зрители Центрального театра

Красной армии оценили сочную мелодичность, драматическую напряженность музыки Кабалевского и к другому спектаклю — „Шутники“ Островского.

Кабалевского ценят и любят, нередко исполняют его фортепианные концерты и небольшие пьесы многие советские пианисты, лауреаты конкурсов, учащиеся консерватории и техникумов. „Импровизация“ для скрипки и другие пьесы прочно вошли в репертуар советских скрипачей.

Три большие симфонии, „Поэма борьбы“ для оркестра с хором — составляют актив больших форм композитора, также имеющих своих сторонников.

Зрители кино помнят интересную музыку Кабалевского к фильмам „Петербургская ночь“ и „Аэроград“.

Слушатели радио в своих письмах не раз отмечали удачу композитора в радиокомпозициях: „Галицийская жакерия“, „Вильгельм Телль“, „Золотое детство“.



*Композитор Д. Б. Кабалевский*

Кабалевский почувствовал специфику звучания оркестра по радио, нашел экономные средства оркестровой выразительности.

Юные учащиеся музыкальных школ, только начавшие осваивать технику игры на фортепиано, часто обращаются к маленьким пьесам Кабалевского из ор. 3, а пионеры охотно разучивают пьесы из сборника ор. 13 „Из пионерской жизни“.

Таким образом, если прибавить к этому далеко не полному перечню сочинений композитора струнный квартет, форте-сонаты, песни для дошкольников, симфоническую сюиту „13-й Октябрь“ и обработки для форте. органных сочинений Баха,—получится картина исключительной плодовитости и многосторонности творческого дарования композитора, чей творческий стаж едва превышает 10 лет (ор. 1—три прелюдии для форте.—датован 1927-м годом, фактически же Кабалевский пробует свои силы в разных жанрах музыки с 15-летнего возраста).

Родившись 30 декабря 1904 г. в Ленинграде, Дмитрий Борисович Кабалевский проявил тяготение к музыке еще в детские годы. К 25 годам он окончил Московскую консерваторию по двум специальностям: по классу композиции у проф. Мясковского, по классу фортепиано у проф. Гольденвейзера. Инструментовку Кабалевский прошел у проф. Василенко, гармонию, контрапункт, фугу и формы изучал под руководством проф. Г. Л. Катуара.

Юношеские сочинения Кабалевского носят черты некоторой вычурности, нарочитости, надуманности. Формальный замысел перевешивает нередко стремление высказаться эмоционально, просто и искренно о том, что в эти годы волнует будущего композитора и его сверстников. Мешает выражению такой теплоты и искренности чувства приверженность к творческим устремлениям „асмовцев“ — группы композиторов из „Ассоциации современной музыки“.

Кабалевский не так долго, как другие молодые композиторы, был в плену у столь же модных, сколь и вредных теорий, сводившихся к подражанию образцам упадочной западноевропейской музыки. Тяга к символизму, к модернистическим кривляниям и всякого рода формалистическим ухищрениям прошла у Кабалевского довольно скоро. Подобно детским болезням эти увлечения „современничеством“ никакого сколько-нибудь заметного влияния на здоровое развитие творческого организма композитора не оказали. Точно также здоровое чутье,

умение разбираться критически в явлениях мира искусства, жажда не поверхностно, а глубоко отразить в своем творчестве колоссальные сдвиги в окружающей его жизни,—сдвиги, знаменовавшие новый этап в строительстве социализма в родной стране,—уберегли его от рапмовского упрощенчества и вульгаризаторства в трактовке грандиозных тем.

Некоторую дань подобного рода рапмовским скороспелкам-однодневкам Кабалевский отдал в песне „Тени“ на текст Кирсанова. Хотя рапмовская критика приняла в штыки и по своему обычаю грубо обругала эту песню, в ней, как в зеркале, отражались все слабые, уязвимые места рапмовского творчества: схематизм, механистичность в передаче „патетики“, примитивизм образов и т. д. Уже в фортепианном концерте—и с особенной силой в „Поэме борьбы“—зреют те мысли композитора, которые позднее, в период творческого расцвета, обусловленного историческим постановлением ЦК ВКП(б) о ликвидации РАППа, РАПМа и РАПХа, утверждаются им как доминирующие. Мысли эти истоками своими имеют народное реалистически полнокровное искусство.

Не случайно именно после 23 апреля 1932 г. Кабалевский смело обращается к советской героической теме („Мстислав Удалой“) и разрешает ее с большим подъемом. Не случайно, начиная с этого года, создаются им все лучшие песни для пионеров и о пионерах.

2-я симфония (по признанию композитора, „автобиографическая“) несравненно шире по тематике, динамичнее по ее разработке, нежели 1-я. Напевность, песенность, широкое дыхание тем воспринимается как органическое воплощение в музыке „мыслей и чувств многих миллионов людей, строящих новую замечательную жизнь“. Эти слова автора симфонии в сопоставлении их с им же высказанными мыслями: „свое, личное совпадает с общественным“, „каждый художник выражает это „общее“ своими собственными, одному ему присущими, средствами выражения“—могут служить своеобразным ключом к пониманию беспрограммной 2-й симфонии.

Еще конкретнее, целостнее воплощается замысел композитора в его 3-й симфонии (1933 г.)—„Ленинском реквиеме“. Если в „Поэме борьбы“ форма еще недостаточно четка, мысли слишком обобщены, не рельефны—при ясной тенденции автора воплотить в звуковые образы ведущие идеи эпохи,—то в „Реквиеме“ чувствуется уже зрелость мастерства, умение

найти своим мыслям эквивалентную форму выражения. „Реквием“ как бы подытоживает первую стадию поисков композитором своего места в советской музыкальной культуре. 3-я симфония—это повесть о колоссальной борьбе—борьбе с внешними препятствиями и остатками капитализма в сознании, борьбе, увенчивающейся конечной победой. Нелегкий путь к победе,—путь, усеянный жертвами и лишениями,—становится путем славы, доблести и геройства. Патетика и героика, возвышенная лирика наполняют 3-ю симфонию Кабалевского. На смену прежним чувствам—созерцательности, пассивности—приходит волевое активное начало.

Просматривая крупнейшие сочинения Кабалевского, приходишь к заключению: композитор уверенно идет вперед к завоеванию новых творческих высот. Он уже достиг той степени свободы во владении техническим мастерством, которая позволяет ему мыслить „крупным планом“. Многогранность творческого облика Кабалевского позволила ему первое десятилетие своего композиторского пути завершить обращением к наиболее синтетической музыкальной форме—к опере. Разбираемая далее опера „Кола Брюньон“ написана композитором, четко осознавшим свои возможности. Кабалевский—лиричен, и это определяет значительную часть его творческого облика. Но лирика лирике рознь. Перед тем как перейти к описанию оперы, хочется поэтому остановиться на типичнейшей черте лирики Кабалевского, взяв для примера одну из последних его песен—„Уезжает девушка“. Эту типичную черту можно охарактеризовать словом „мужественность“, прекрасно обозначающим одно из ярчайших проявлений характера человека советской страны, сталинской эпохи. В песне описывается отъезд девушки, одной из сотни Хетагуровых, на Дальний Восток. Ее провожает молодой парень, не знающий, „что ей говорить“, „что ей подарить“ на прощанье. Сердце—не берет, хотя и рвется парень отдать ей его. И решает советский парень: „Начусь летать“. Все в его силах, нет теперь грез, осуществления которых нельзя добиться.

На восток дорогу  
В тучах проложу,  
Все, что не досказано,  
После доскажу...

Тема—характерная для Кабалевского. Лирика патетического тона, не ослабленная, не размагниченная, а целеустремленная, пламенная, действенная. В очень простой, до скупости лаконичной

мелодии композитор концентрирует яркие, хорошие, живые чувства. В советских условиях нет поводов для продолжения старой традиции: личное с общественным в конфликте. Наоборот, чудесный контакт, динамичный, музыкальный в своей первооснове, заключается в достижении гармонии между личным и общественным. Песня—лирична, но вместе с тем и мужественна. Тепло и энергия, задушевность и драматизм положения, юмор и решительность—сплавляются органично и неразрывно в миниатюре-песне. В этом-то чуткий слушатель и увидит отражение черт, типических, характерных для Кабалевского—зрелого художника, советского романтика.

Итак, последние по времени слова композитора—только что цитированная песня и осуществляемая ныне Малеготом опера „Кола Брюньон“, страничка из жизни советских простых людей, воспитанники героической эпохой, и воскрешаемая в звуковых образах лирико-драматическая история жизни Кола Брюньона, неустанного пересмешника, жизнерадостного чудака, мастера на все руки. Между героями песни и оперы нет ничего общего. Кола Брюньон родился в 1566 г., жил в эпоху Генриха IV, был истым бургундцем, любителем выпить и поработать, смачно сострить, не остаться в долгу перед обидчиком любого ранга и положения.

Ромэн Роллан не пожалел ни красок, ни богатства фольклора, чтобы сочнее, жизненнее изобразить этого никогда не унывающего мастера-художника, любящего жизнь во всех ее проявлениях, даже в бедах, вернее, в преодолении их находящего истинное наслаждение. Это ли не проверка сил, это ли не чудесное испытание выносливости, меньше так закалить себя, чтоб сама чума подавилась медлящим умереть бедняком.

Весь XVI век—век феодалов и упорной, настойчивой борьбы с их жестокой властью со стороны ремесленников и крестьян. Дух веселого бургундского крестьянства противопоставляет низким страстям своих господ остроту и чудесную дальнобойность ума.

Герои песни о наших днях и герои оперы на тему романа Ромэн Роллана не имеют общих черт. И вместе с тем есть закономерность в том, что советского композитора, автора песен о советских людях, глубоко взволновала, заинтересовала судьба Кола Брюньона, героя давно прошедших времен и далекой страны. Кола—глубоко народный тип. Брюньон (по-французски это слово означает один

из видов персика) — воплощение не только галльской веселости и остроумия, но и стремления к независимости, свободе. Брюньон, преодолевающий все препятствия, со смехом разрушающий и создающий, — этот тип живуч и интересен не только как пережиток истории. Гений народа, противопоставляющий страданиям, которые ему навязывают сверху, упорство терпения, готового лопнуть каждую минуту, — этот гений воспет в бесчисленных былинах и сагах, в балладах и поэмах.

Но как показать героя старинного рассказа?

Ромэн Роллан, великий художник, владеющий секретом проникновенного показа внутреннего мира изображаемых героев, — в „Кола Брюньоне“ ограничил свою задачу. Он от имени Кола повествует о нескольких эпизодах, наиболее выукателю героя незадачливой, но увлекательной жизни. Нет видимой связи между эпизодами. Это — вырванные из связного изложения страницы, освещаемые то робкими лучами раннего утреннего солнца, то зарницами собирающейся вдалеке грозы. Кола, беззаботно пересмеивая и себя, и друзей, и врагов своих, ищет примирения с жизнью. Ему бы все жить, язычески благословляя природу, подражая ей в созданиях своих, резных из дерева скульптурах, заливая досуг и горе густым вином и распевая в честь его, утешителя и увеселителя, громкие и звучные песни.

Как показать героя старинного рассказа?

Либретист Вл. Брагин и композитор Кабалевский избрали нелегкий и ответственный путь транспонирования героя романа Ромэн Роллана.

Роллановский Кола — превосходный объект для песен, симфонических сюит. Но целостности в этом образе, законченности не ищите. Свет и тени расположены Ролланом феерически. Реализм жанровых сцен прихотливо сочетается с почти импрессионистической манерой изложения. Чтоб воссоздать образ Кола, надо синтезировать отдельные его черты, обильно, щедро рассыпанные по всему роману. В романе — это можно. Но в опере — недопустимо. В противном случае получится блестящая жемчужная нить. Мелкие жемчуга в соседстве друг с другом являют чудо красот. Но как только нить порвана, отдельные жемчужины теряют и в блеске своем и в игре красками.

Перед либреттистом встала дилемма: либо, бережно относясь к композиции

романа Ромэн Роллана, поступиться интересами оперы как музыкально-драматического целого, либо, в интересах логичности и последовательности действия, отступить от роллановского метода изложения. Вступив на такой путь, Брагин, в целях концентрации действия, сообщения наибольшей интенсивности развитию центральных фигур, пошел на большое удаление от романа. Для оперы необходимы интрига, кульминация, напряженный драматизм положений, которых в романе нет. Пришлось, отталкиваясь от основных роллановских образов, изменять ситуации, давать им иное разрешение. Таким образом, произведение Брагина и Кабалевского является вольным пересказом „Кола Брюньона“ Роллана с поправками в изображении героев, прочтенных глазами советских художников, а потому обрешших некоторые черты, не свойственные вовсе персонажам романа или содержащиеся там в эмбриональном, зачаточном виде.

Что же сделано (с согласия Роллана) авторами оперы для придания ей четкого идейного стержня? Кола трактуется в опере не как 50-летний, насытившийся жизнью шутник, с горько-соленым юмором вспоминающий минувшие, наполненные событиями годы, а как действующее лицо глубоко социальной драмы. Кола в опере решает сложную задачу взаимоотношений с герцогом (лицо, введенное авторами оперы), — задачу, сведенную с высоты философских обобщений, свойственных Кола Брюньону в романе, на сугубо практическую почву.

Обманутый герцогом — „меценатом“ Кола, мечтающий во дворце Кламси найти „свой дом“, проучен злым уроком жизни: герцог не друг ему, а враг. Но эта простая истина открывается Кола не сразу и не даром. Пожалуй, основной коллизией оперы и служит распознавание народным героем-весельчаком своего места в феодальном обществе. Кола на протяжении шести картин оперы упорствует в своем нежелании признать борьбу за жизнь единственным фактором, делающим эту жизнь в тех условиях разумной.

Как производное, как ветвь от этой ведущей и плодотворной идеи — произрастает мысль об отношениях между художником-мастером и работодателем-эксплуататором. Тема любви к Ласке Жермен — в романе, Селине — в опере из центральной делается побочной, хотя и колоритной, живописной.

Тема же дружбы — второстепенная — в романе — получается в опере как бы выведенной крупным планом. Для этой





*Музыкальный руководитель спектакля и дирижер  
профессор Б. Э. Хайкин (засл. арт.)*

темы либреттист ввел новый персонаж, заимствовав из романа лишь имя Гамби. Горбун, предводитель мятежников, составших против герцога и его солдат, занесших в городок Кламси чуму, Гамби все время противопоставляет своей целеустремленностью несколько рыхлому, ко всему относящемуся добродушно Кола. Друзья-антиподы, Кола и Гамби, сами того не зная, идут разными дорогами к одной и той же цели. Кола хочет предостеречь герцога от грозящей ему беды: мятежники идут поджечь замок. Кола помнит слова герцога, когда последний завладевает любимой деревянной статуей, созданной талантливым скульптором. В статуе воплощена Ласка! Селина—неудовлетворенная страсть, идеал Кола. Герцог велит унести статую в замок Кламси. „Мой замок—твой дом“—лицемерно поет герцог. И легковверный Кола, вопреки здравому смыслу, бежит в замок, спешит предотвратить несчастье. По насыщенности, по драматизму—это кульминация оперы.

Герцог уже подготовлен к визиту своего мастера. Лакей Жифляр (введенное либреттистом лицо с использованием лишь имени мельника, выведенного в романе), счастливый обладатель Ласки—Селины, с досадой на неловкого и упорного Кола отдавшей себя в жены этому отвратительному существу,—Жифляр, по приказанию герцога, топчет камин созданиями Кола. Трещит, пылая, сухое дерево, обугливаются прекрасные формы статуи. Кола потрясен обнажившейся в такой патетический момент истиной. И зрелее давно, но упорно заглушаемое чувство собственного достоинства, негодования, революционного протеста—вдруг вскипает с невиданной силой: Кола открывает двери замка перед мятежниками. Гамби приходит во-время. Песня восстания пылает ярче, чем огонь, сжигавший творение рук мастера из Кламси. Пламя песни—победоносно. Воображение зрителя дополнит картину, на которой авторы оперы прерывают повествование.

Но основная ценность оперы—в весо-мости ее музыкальной стороны, в обилии хорошей, увлекательной музыки. Близость основного тона музыки оперы к первоисточнику сюжета—к роману „Кола Брюньон“—несомненна. Кабалевский нашел (очевидно, поиски были нелегкими и продолжительными) ту равнодействующую в своей музыке, которая позволила ему, не теряя симфонических черт, присущих его оригинальному дарованию, войти в круг музыкальных идей, близких эпохе и родине Кола. Найти такую равнодей-

ствующую очень трудно, но нахождение ее обусловило удачу произведения в целом.

В чем же состоит прием, счастливо примененный композитором? Прежде всего, в сохранении аромата французской песенной лирики XVI—XVII столетий. Мягкая, то томная, то игривая, мелодика, коренящаяся в песенных истоках французского народного творчества, — свойственна всему почти музыкальному языку оперы.

Характерно, однако (и типично для сильных талантов), не копирование, не рабское следование точным напевам песен, но воссоздание духа их путем счастливого творческого воспроизведения народных интонаций, свойственных подобным песням.

Первый хор (девушки, собирающие виноград) дает подлинно народный тон всей опере. Очаровательная мелодия, легкая и грациозная ( $\frac{3}{8}$ ), словно вытекает из старинной (XIII век) песни, созданной бродячим народным певцом—трувером.

Этот наивно-живописный хор словно дает ключ к раскрытию творческого метода композитора. Индивидуальность Кабалевского—четкая мелодичность, острота гармоний, отсутствие жестких модуляционных последований, но всегда колоритное сочетание близких тоналностей, округлость мелодических оборотов—сохранена и сообщает музыке как начального хора, так и всей оперы своеобразный привкус. Таким образом, народность музыкального языка композитора нисколько не узурпирует прав его на оригинальность, своеобычность приемов.

Первая песенка Селины также воскрешает интонацию бержеретт. Особенно удачна первая фраза песенки с ее квартто-квинтовым ходами и их реминисценцией в припеве без слов.

Часть мотива Ласочки служит для Кола материалом вступительного куплета. Начинается любовная дуэль. Влюбленные делают вид, что равнодушны друг к другу. Красноречивый речитатив то и дело сменяется бойкими, острыми, быстро изменяющимися мотивами.

Пленительна мелодия любовного признания Ласочки: „Я люблю тебя, друг“. Но, увы, Кола прогнан ею и не слышит этого страстного излияния.

Поговорки, пословицы, острые словечки пересыпают речь упорствующих влюбленных. Композитор нашел и для них удачную форму—мелодических блесков, коротких и разящих. Сочный ролландовский юмор акцентируется музыкой.

Драка Жифляра с Кола, разжигаемая насмешками Гамби, прерывается ударами колокола: приехал герцог. После симфонического антракта, яркого, живого, начинается вторая картина — праздник в честь герцога и его гостей. Прелестные танцевальные мелодии, одна краше другой, удивительно привлекательны, ясны, лучезарны. Появление Кола с флажолетом подчеркивается наивной, подлинно народной (единственная цитата в опере) мелодией. Драматический эпизод: обман Кола герцогом, уход мастера от народа, обручение пьяным кюре досадующей Ласочки — Селины с лживым, угодливым лакеем герцога Жифляром — идет на фоне народных хоровых сцен, как бы подчеркнутый этим противопоставлением. Великолепна по характерности песня находчивого Кола, служащая и ответом герцогу, и вызовом ему и подобным тунеядцам. Полная бравады, смелости, ариэтта служит лучшей характеристикой Кола и находится в полном соответствии с юмором роллановской книги.

Сцена возвращения из замка Кола, потерявшего Ласку и неизвестно что нашедшего в мнимом покровительстве герцога, мастерски изображена композитором. Лапидарный стиль здесь особенно уместен. Намек горький, но всем понятный — и сцена закончена.

В сцене, изображающей творчество Брюньона, центральное место занимает его монолог: „Я царю над своим верстаком“. Статуя Ласки изящна. В нее скульптор, резчик по дереву, вложил свою душу, страсть, любовь... И ее от него отнимает герцог. Сильная по драматизму музыки сцена подчеркивается второй арией Кола — „Там, в замке, у амбразуры окна“. Брюньон не только балагур-пересмешник, он и мечтатель, гордец, наивный властелин созданного его фантазией мира.

Драматизм личного горя усугубляется общественной бедой. Пришла чума. Солдаты герцога занесли страшную гостью в Кламси. Кюре, нотариус, Кола пируют, но чума подстерегает и их. Брюньон возвращает себе бодрость, он находит силы шутить: „разоряться он согласен, но только весело“. Застольная песня Кола — рельефна по мелодии, ее куплеты зажигательны, хлестки, остры.

Большая ария Гамби — обличительна, сурова, пламенна. Контраст ее серьезности с неустанными шутками Кола — разителен. Брюньон остается верен себе. Он не внимает предостережениям Гамби. Весело пляшет Кола с сестрой Мартиной. Появление матери заболевшего чумой

младенца потрясает наивное, упорно утверждающее себя веселье. Брюньон прощается со своими статуями, изделиями рук своих. Зловеще гудит набат. Но Кола уверен в себе: „Чума! Ты поперхнешься Брюньоном“...

Страшная сила сопротивления смерти, борьба Кола за жизнь — составляют содержание антракта между третьей и четвертой картиной. Проходящие номера — песня возницы телеги с трупами, поиски Кола Жифляром — создают лишь рамку для центральной арии Брюньона, борющегося с чумой. Это — лучшее по музыке место в опере. Бред, неистовое сопротивление Кола наступлению страшной гостью — смерти, видения: смерть в образе цыганки, с которой Кола пляшет безумный танец, смерть Дианы, — во всем этом есть роллановский размах, есть подлинный темперамент. Столкнулись две стихии — жизнь и смерть. Побеждает первая, но какой ценой! Обращение к костру, к пламени, к искрам — патетично, громоносно. Сверкающая сила жизни высекается, кажется, из каждого аккорда воплем-стоном Кола, изнемогающего в неравной борьбе, но в конце концов побеждающего смерть.

Как только чума преодолена — снова юмор, насмешки. Нет, Кола — не Иов, он не ждет терпеливо новых кар, но жестоко смеется над собой, над своими бедами и неудачами. Мимолетна встреча с Лаской, пришедшей проститься с умирающим и нашедшей его победившим чуму.

Оркестр, далеко не забытый композитором и в остальных картинах (характерно симфоническое развитие образов Кола и Гамби), в пятой картине рисует восстание граждан Кламси. Городок, пораженный чумой, сожжен. Жители, предводительствуемые Гамби, жаждут отомстить виновникам несчастья. Сквозь хаос бушующего оркестра все явственней прорывается маршеобразная песня, главная песня восставшего народа. Большая хоровая сцена: народ, вооруженный, готовый к мести, распевает свою песню, еще более разжигающую его ненависть к феодалам и герцогу.

Брюньон ослеплен мыслью: в замке Кламси — мой дом. Коллизия: Брюньон — Гамби. Напряженность момента акцентирует появление безумной матери, потерявшей ребенка. Ее иступленная песня служит сигналом к выступлению народа. Воинственная, мятежная песня хора служит переходом к последней, шестой картине, уже описанной выше (сцена мести герцога мнимо изменившему ему Кола).

Торжественная фанфарная лейттема герцога звучит все фальшивей. Звериный

облик его обнажается. Сильная по музыке рельефная характеристика злобы герцога, трусости Жифляра, обманутого (в который раз!) Кола. Уродливо гремят некогда звонкие, гулкие фанфары. Герцог неистовствует, концентрируя свою ненависть к восставшим в лице Кола Брюньона.

Брюньон наконец-то понял, где друзья его, где враги. Взрыв негодования. „Я убью тебя, скот“—вопит Кола, громя дверь, за которой скрылся герцог. И тут, в кульминационный момент, Брюньон загорается прежней оптимистической силой. „Я сделаю лучше и больше“, „ты не отнимешь моих рук, головы, они всегда со мной“—возбужденно кричит Кола. А за дверью уже слышна мощная песня восставшего народа. Гамби ведет народ против замка Кламси. О, Брюньон все понял! Гамби, друг, тебя ждет Брюньон. Не ломайте ворота, их откроет вам Кола. Бей, барабан, тревогу! Кола снова с народом, его вернула народу простая истина: он, творящий жизнь, ее красоту, ее нетлен-

ность,—по ту сторону баррикад, с народом, а не с герцогом и его слугами, уничтожающими жизнь, красоту, сеющими смерть, запустение, ложь.

Легко, свободно вздымается мелодия восстания, и пусть не точно воссоздана картина роллановского романа в опере „Кола Брюньон“,—свободолюбивый, жизнерадостный дух Кола пронизывает оперу с начала до конца, сообщая ей гибкость, силу, правду выражения, огонь темперамента, свойственные творениям великого писателя Франции.

Художники СССР сумели прочесть роман, написанный почти четверть века назад, так, как если бы Роллан написал его после посещения нашей чудесной родины.

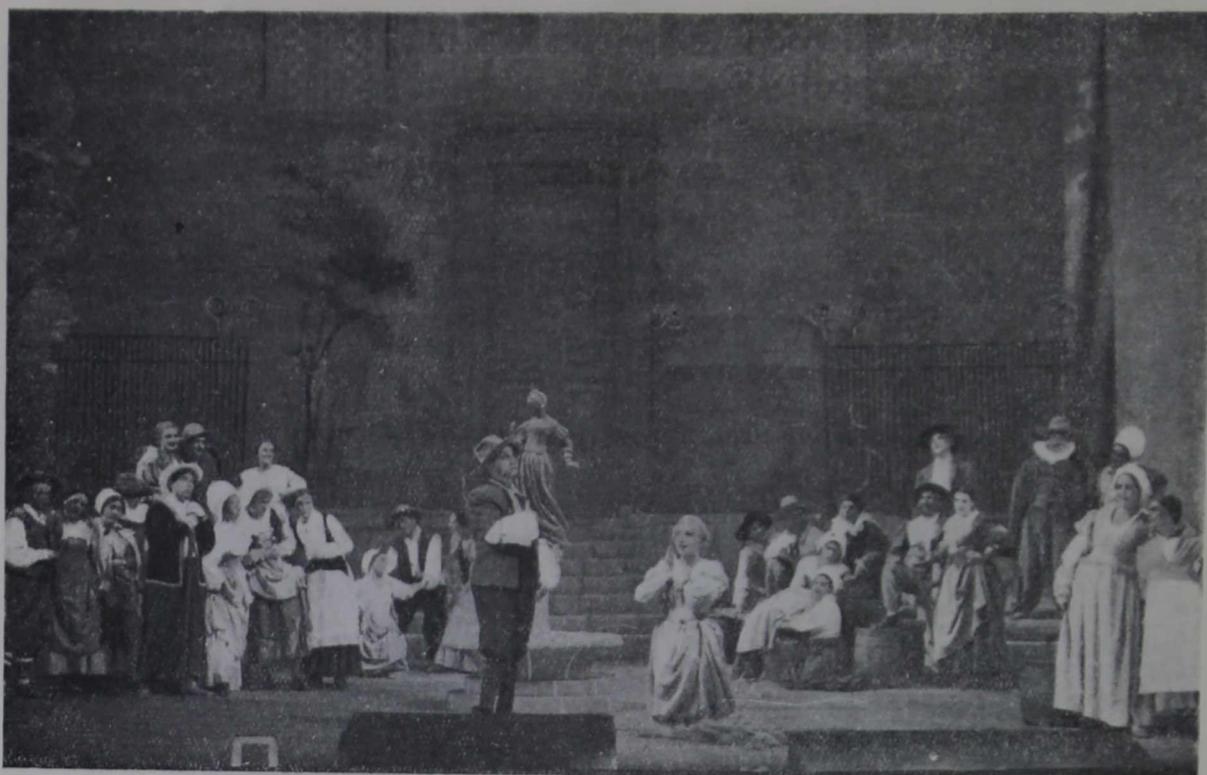
Не посетуем же на них за вольное обращение и с фабулой, и с героями, и с текстом „Кола Брюньона“. Они пришли к финишу с победой. А победителей не судят, если они победили в честном бою, без обмана.



Титульный лист одного из французских изданий „Кола Брюньона“



*Постановщик Илья Шлепянов (засл. арт.)*



Сцена 2-й картины

## О РАБОТЕ НАД ОПЕРОЙ

Б. Хайкин

**РАБОТАЯ** над советской оперой, я замечал у всех наших композиторов — молодых и зрелых — стремление к оптимистической, жизнеутверждающей теме.

Этой основной идеей проникнуто все наше современное народное творчество, эта идея положена в основу и нашего профессионального искусства.

Несомненно, что именно стремление к оптимистическому сюжету подсказало композитору Кабалевскому мысль о сочинении оперы на тему замечательной роллановской повести „Кола Брюньон“. Жизнеописание Кола Брюньона, написанное Ролланом в тончайших красках, представляет для композитора богатейший источник образов и тем. Так же, как „Снегурочку“ Островского невольно ассоциируешь с музыкой, так и „Кола Брюньон“ при чтении воспринимается как музыкальная пьеса.

Но самым существенным для советского музыканта в этой теме является подлин-

ная ее народность. Кола Брюньон — крестьянин и самоучка-художник — является выразителем силы гения своего народа.

Народ бессмертен, бессмертно его творчество, бессмертен и его художник, сумевший в своем искусстве воплотить веру в счастливое будущее. Это тема наших дней, вдохновляющая наших художников и делающая Брюньона близким нам.

Кабалевский для сочинения оперы „Кола Брюньон“ („Мастер из Кламси“) должен был проделать большую работу по изучению французской народной песни. Но он отказался от прямого ее заимствования. Весь мелодический и тематический материал оперы, сохраняя характер французской народной песни, полностью принадлежит перу автора (во всей опере заимствован лишь один фрагмент из старинной французской пасторали „Romanesca“). Роллан, обладая тонким музыкальным чутьем, обратил внимание на эту



*Художник Ю. И. Пименов*

особенность. В одном из писем к Кабалеvскому он пишет:

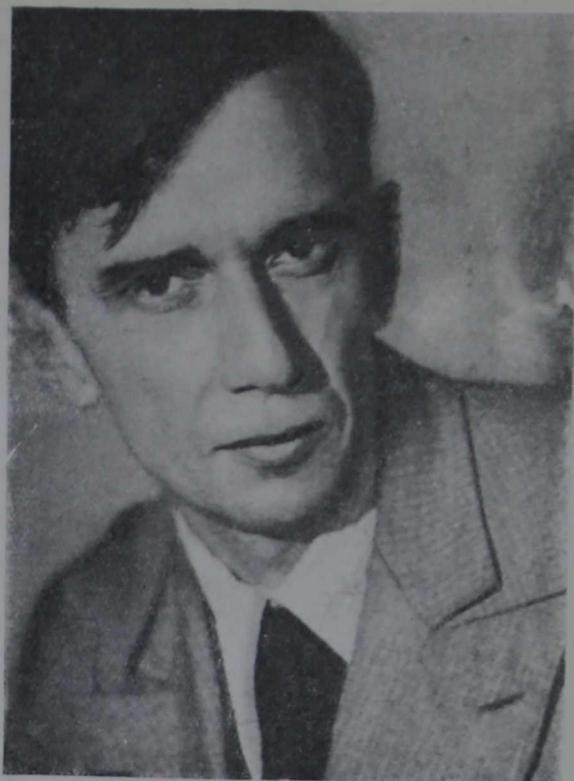
„В частности очень удачны народные песни.

Вы очень хорошо схватили их сущность и претворили в своей музыке.

В целом Ваше сочинение одно из лучших, которое я знаю в новой русской музыке, написанной для сцены“.

Гармонический язык оперы я нахожу исключительно богатым, логичным и выразительным. Не допуская никаких нарочитых изощрений, которые противоречили бы народному характеру музыки, Кабалеvский необычайно искусно одевает все мелодии в гармонический наряд, свойственный современному музыкальному мышлению.

Очень содержательна и контрапунктическая сторона письма. Полифония в этой опере нигде не притянута за волосы, нигде не носит формального характера. Напротив, полифоническим приемом во многих случаях наиболее удачно выражены черты характера Брюньона. Особенно расцветает полифония в лирических эпизодах. Состоящая всего из шести нот, но необычайно яркая тема любви Ласочки к Брюньону, переплетаясь между голосом и различными группами инструментов, как бы расплескивается по всему звучащему массиву, перекрашиваясь в самые разнообразные цвета. В соединении группы близких по характеру, смежных тем лирического плана, в их полифоническом изложении, лучше всего улавливаются и горячее бургундское небо, и созревающий виноград, и расцветающие под этим небом эмоции.



Художник — А. Е. Зеленский

Исключительного мастерства достиг Кабалевский в области оркестрового письма. Оркестровая партия в этой опере является не сопровождающей вокальную, а, если можно так выразиться, организуемой ее. Оркестр успевает и предсказать то, что будет сказано на сцене, и поддержать эту мысль в момент, когда она выражается, и подтвердить ее после того, как она высказана. В некоторых случаях автор неожиданно останавливает диалог на сцене, врываясь бурлящим потоком оркестрового звучания, и только после этого снова предоставляет слово очередному персонажу. Такой метод письма требует и от актеров и от режиссера большого искусства. Музыка оперы, являясь действенной, вместе с тем требует действия, строго связанного с ее сущностью, лишеного каких бы то ни было общих мест. В сцене чумы большой мимический эпизод, построенный на оркестровом отрывке в характере „bolero“,

является прямым развитием и дополнением партитуры.

Особый интерес представляют увертюра и три музыкальных антракта, развивающие темы оперы, но являющиеся по существу самостоятельными симфоническими пьесами. Основной темой увертюры являются юмор и жизнерадостность Брюньона; первый антракт (в форме скерцо) описывает приезд герцога и встречу его с Брюньоном и с народом; второй антракт говорит о внутренней силе Брюньона и борьбе его со смертью; третий антракт развернут в виде большого батального полотна на тему о народном восстании.

Опера Кабалевского является первоклассным произведением, которым может гордиться советское музыкальное искусство.

Я надеюсь, что Ромэн Роллан будет удовлетворен этой оперой и как великий писатель и как исключительный знаток и ценитель музыкального искусства.





Сцена 3-й картины

## ОТ КОМПОЗИТОРА

*Д. Кабалевский*

**П**ОВЕСТЬ Ромэн Роллана „Кола Брюньон“ стала одной из моих любимых книг сразу же, как я ее прочитал в первый раз. Естественно поэтому, что, когда В. Брагин предложил мне переделать ее в оперу, я очень увлекся этой идеей. Множество трудностей пришлось нам преодолеть, прежде чем было сделано либретто. Перевести „Брюньона“ с языка книги, изложенной в форме хроники—воспоминаний, на язык музыкально-драматического произведения, в котором нельзя вспоминать или говорить о событиях, а надо эти события показывать,—оказалось задачей громадной сложности. Только при помощи театра удалось найти, наконец, тот вариант либретто, который лег в основу оперы. Мы вносили ряд изменений, в отдельных случаях отходили от первоисточника, но всякое изменение имеет свое обоснование в роллановской книге, пусть иногда хотя бы в одной-

двух фразах. Ведь, кроме того, сила роллановской книги не в ее сюжете, который в тесном смысле этого слова и отсутствует в ней. Сила ее в характере героев, прежде всего в характере самого Кола, в народном духе, насквозь ее проникающем, в ее громадном жизнеутверждающем оптимизме, в том вкусе и любви к жизни, которыми пропитана у Роллана каждая страница. Этими чертами и близка нам книга Роллана, за них мы и любим ее, и эти черты мы и старались сохранить в опере.

Работа над музыкой представляла собой громадные трудности. Задача сводилась к тому, чтобы написать произведение, близкое советскому слушателю, волнующее его и в то же время передающее характер и колорит брюньоновского времени и народа, т. е. Франции конца XVI века.

Прежде чем писать музыку, я обратился к французским народным песням.

Я почти два года пристально изучал это богатейшее творчество французского народа. Я старался вникнуть в его особенности, схватить его характерные черты. Однако в подлинном виде я использовал всего лишь две коротенькие темы на протяжении всей оперы. Я сознательно не пользовался методом цитирования, так как считал, что если мне не удастся схватить характер французской народной музыки, если мне не удастся, так сказать, настроить соответствующим образом свою мысль, то никакие подлинные песни не спасут произведения от фальши. Я считаю, что в произведении на „историческую“ тему нельзя стараться фотографически точно воспроизводить эпоху, нельзя пытаться и стилизовать произведение,—иначе оно будет всегда холодным, сухим и чужим для современного слушателя. Передать же колорит и характер эпохи—к этому надо стремиться, и к этому стремился и я в своей опере.

Там, где того требовала драматическая ситуация, я писал музыку большими, непрерывно развивающимися кусками, не делая более или менее законченных отдельных „номеров“.

Напротив, в иных местах оперы я не пренебрегал формами, исторически сложившимися в оперном искусстве: ариями,

монологами и т. д. Я стремился лишь к тому, чтоб добиться возможно большего единства в двух требованиях, которые я предъявляю к опере: первое, чтобы опера была драматическим произведением, в котором непрерывно должно развиваться действие и которое не должно быть похоже на концерт в костюмах, и второе, чтоб в то же время опера оставалась произведением в первую очередь музыкальным (хотя, понятно, в итоге опера есть синтетическое искусство), т. е. чтоб все характеры и драматические положения выражались при помощи музыки, через музыку. Из этого второго требования вытекало и стремление к максимальной песенности, напевности музыки (мелодия—наиболее сильно воздействующая сторона музыки) и в то же время к насыщенности оркестра (ибо симфоническая музыка способна дать обобщение той или иной темы).

Громадную, неоценимую помощь в работе над оперой оказал мне театр и в первую очередь его худ. руководитель Б. Э. Хайкин. Обладая громадным опытом и чутьем настоящего большого музыканта, он в процессе сочинения значительно облегчил мою работу над первой оперой, этой наиболее сложной из всех форм музыкального творчества.

## ВЫДЕРЖКИ ИЗ ПИСЬМА РОМЭН РОЛЛАНА—КАБАЛЕВСКОМУ

27 ноября 1937 г.

Вильнев.

„Дорогой Дмитрий Борисович.

Я получил клавир „Мастера из Кламси“ и смотрел его много раз с большим удовольствием. Я думаю, что Вы можете рассчитывать на большой успех у публики, так как это сочинение светлое, полное жизни и движения.

В частности очень удачны народные песни.

Вы очень хорошо схватили их сущность и претворили в своей музыке.

В целом Ваше сочинение—одно из лучших, которые я знаю в новой русской музыке, написанной для сцены.

Вы обладаете даром драматического

развития, который отсутствует у столь многих хороших композиторов. Вы имеете также свой собственный гармонический язык.

Если Вы можете выслать мне недостающие части (увертюру и антракты),—я буду счастлив охватить все произведение в целом“.

Далее Роллан об изменениях, которые претерпела его книга, переделанная в либретто, пишет:

„Это право поэта, так же, как и советского музыканта, пишущего для другой, а не для буржундской публики. И я думаю, что эта другая публика будет довольна.

Сердечно Вам преданный

Ромэн Роллан“.

# РОМЭН РОЛЛАН И МУЗЫКА

И. Соллертинский

I

**В** ТВОРЧЕСКОЙ жизни этого большого и бесстрашного писателя выдающееся место принадлежит музыке.

Еще в юности, сообщает один из биографов, „самым пылким желанием Роллана было—стать художником в духе Вагнера, одновременно музыкантом и поэтом, творцом героической музыкальной драмы. Уже в его фантазии носятся некоторые музыкальные поэмы, темы для которых он, в национальном контрасте к Вагнеру, собирает заимствовать из круга французских легенд...“<sup>1</sup>

Ромэн Роллан не стал профессиональным композитором и не опубликовал своих музыкальных сочинений. Но он сумел быстро завоевать себе имя как первоклассный историк-музыковед. Подобно другому великому французскому писателю—Стендалю, также страстному музыканту в душе—Ромэн Роллан дебютирует в печати книгой о музыке. Это—его блестящая докторская диссертация „История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти“ (1895). За нею следуют „Жизнь Бетховена“, открывающая знаменитый цикл героических биографий (впервые напечатана в „Cahiers de la Quinzaine“ в 1903 г.), ряд статей, впоследствии объединенных в сборники „Музыканты прошлых дней“ и „Музыканты наших дней“, исследование о Генделе (1910),—это—по меткому выражению Ромэна Роллана—„скованном Бетховене“, увлекательное „Музыкальное путешествие в страну прошлого“ (1919) и т. д. С 1903 по 1912 г. он читает лекции по истории музыки в Сорбонне.

Конечно, было бы наивнейшей и грубейшей ошибкой вообразить Ромэна Роллана

музыковеда как академического ученого, целиком погружившегося в специальные проблемы музыкального прошлого. Даже там, где он занимается отдаленными эпохами,—например, старинным итальянским музыкальным театром,—он раскрывает их живой для современности смысл. „От эпохи господства итальянской оперы,—пишет он в „Музыкальном путешествии в страну прошлого“,—остался на целые столетия неизгладимый след итальянской мысли и стиля вплоть до самых характерных мастеров нашего времени. Нетрудно показать, каким количеством итальянизмов полно творчество Вагнера и насколько мелодический и выразительный язык Рихарда Штрауса—глубоко итальянский“. Обладая даром поразительного научно-художественного обобщения, Ромэн Роллан всегда умеет раскрыть живое в прошлом, воскресить (притом несколько не прибегая к нарочитой модернизации) творческие фигуры давно умерших мастеров типа Луиджи Росси, или Франческо Провенцале, или Телеманна, или Люлли. И, конечно же, настоящим шедевром подобной интерпретации является образ Бетховена, над которым Ромэн Роллан работает уже несколько десятилетий, продолжая заниматься им и поныне. Бетховен—рядом с другим кумиром юности Ромэна Роллана, Шекспиром—глухой титан, „великий страдалец“, подлинно прометеевская фигура—одна из центральных тем Ромэна Роллана. „На моем бетховенском пути я встретил немало образов, остановивших меня; у них было, что рассказать мне, а я всегда готов послушать: я родился, чтобы быть поверенным живых и мертвых“.<sup>1</sup> Бетховен сумел рассказать ему больше других. „Рисуя его,

<sup>1</sup> Stefan Zweig—„Romain Rolland. Der Mann und das Werk“. 1920.

<sup>1</sup> Ромэн Роллан—„Бетховен и Гете“ (Собр. соч., т. XV, стр. 9).

я рисую его племя. Нашу мечту. Нас. Нас и нашу спутницу с окровавленными ногами—Радость. Не жирную радость обвевшейся души, у стойла. Радость испытания, радость труда, борьбы, преодоленного страдания, победы над самим собой, покоренной, соединенной с собой, оплодотворенной судьбы“.<sup>1</sup>

Это величайшее морально-философское значение музыки Бетховена для современности Ромэн Роллан взволнованно высказал еще в ранней статье, посвященной бетховенским празднествам в Майнце (1901): „Дорогой Бетховен... довольно другие уже превозносили его величие как художника; но он нечто гораздо большее, чем первый музыкант из всех. Он—наиболее героическая сила современного искусства, величайший и лучший друг всех страдающих и борющихся. Если мы печалимся о страданиях мира, то это он является к нам, как будто садясь за рояль опечаленной матери и без слов утешая плачущую песней отречения и жалобы... От него исходит передающаяся бодрость к жизни, ощущение счастья в борьбе... Какая победа может сравниться с этой, какая битва Бонапарта, какое солнце Аустерлица может равняться со славой этого сверхчеловеческого напряжения, с этим самым блестящим торжеством духа на земле, торжеством, которое несчастный бедняк, больной, одинокий человек, воплощение горя в человеке, которому жизнь отказывает в какой-либо радости,—сам превращает горе в радость, чтобы нести ее миру! Он чеканит эту радость из своего несчастья, как он однажды сам сказал в том гордом слове, которое резюмирует его жизнь и становится девизом всякой героической души: через страдание—радость!“

Эти восторженные слова датированы 1901 годом. В это время Ромэн Ролланом уже отчетливо осознан замысел и написаны первые части грандиозной десятилетней эпопеи, которой суждено было стать величайшим его созданием предвоенного периода, — романа о музыканте Жан-Кристофе Крафте. По словам самого автора, содержанием этого романа должно было стать „современное общество с точки зрения героя, чистого сердцем—Бетховена нашего времени“. Жан-Кристоф—вымышленный образ героического музыканта-бунтаря, непримиримого к буржуазной цивилизации, мучительно чувствующего униженное положение художника в капиталистическом мире.

<sup>1</sup> Ромэн Роллан—„Бетховен. Великие творческие эпохи.“ (Собр. соч., т. XV, стр. 164).

Образ Жана-Кристофа и иные эпизоды его романной биографии навеяны прежде всего тем же Бетховеном (Рейн, фламандское происхождение, отец-алкоголик, уроки музыки и т. д.). Но в том же Жан-Кристофе синтезированы отдельные черты и других великих композиторов, много страдавших и героически боровшихся,—Глюка, Берлиоза, Гуго Вольфа, Густава Малера... Некоторые сцены пребывания Жан-Кристофа в Париже почерпнуты из биографии Вагнера.

Так в оригинальном творческом создании Роллана-писателя—образе Жан-Кристофа Крафта—переплавились ожившие портретные детали любимых фигур Роллана-музыковеда. Жан-Кристоф Крафт стал своеобразным художественным резюме музыкально-исследовательских работ великого европейского гуманиста.

## II

„Кристоф, подобно Мусоргскому, держался того мнения, что музыкантам не худо бы время от времени бросать свой контрапункт и гармонию ради чтения хороших книжек и приобретения жизненного опыта. Музыканту мало одной музыки: с одной музыкой он не достигнет господства над веком и не возвысится над ничтожеством... Жизнь! Вся жизнь! Все видеть и все знать! Любить, искать, стремиться к обладанию истиной...“

Приехав в Париж времен Третьей республики, Жан-Кристоф поражен крикливым убожеством его художественной жизни, при изобилии модных лозунгов, формул и манифестов, при яростной мышинной возне всевозможных группок и направлений. Гневную обличительную картину этого Парижа дал Ромэн Роллан в самом страстном и блестящем томе своей эпопеи—„Ярмарке на площади“. В мировой художественной литературе трудно найти более сильные страницы, посвященные критике претенциозного и чахлого искусства загнивающего капитализма.

Это искусство прежде всего потеряло масштабы. „Эти люди (речь идет о французских композиторах начала XX в. И. С.) законопатились у себя дома; им трудно выходить на улицу. Оттого и в их музыке нехватает воздуха; это музыка плотно запертых комнат, мягких кресел, музыка, не знающая, что такое простор. Полная противоположность Бетховену, который творил, гуляя по полям, скатывался кубарем с откосов, шагая под солнцем и дождем, пугая стада своей жестикуляцией и криками. Нечего было



Иллюстрация Е. А. Кибрика к „Кола Брюньону“  
(Кола Брюньон в старости)

опасаться, что парижские композиторы потревожат соседей шумом своего вдохновения, как боннский медведь. Сочиняя, они подкладывали сурдинку под свои мысли, а ковры не пропускали к ним никаких шумов снаружи“.

Утратив всякую связь с живой действительностью, эти композиторы потеряли и тему. „Заглавия произведений менялись: иногда речь шла о весне, о полдне, любви, радости жизни, прогулке по полям; но музыка не менялась; она оставалась всегда мягкой, бледной, приглушенной, анемичной, чахлой. В то время во Франции среди чутких людей была мода на тихую музыку. И они были правы: ибо как только голоса возвышались, они переходили в крик; середины не было. Выбор был возможен только между изысканной полудремотой и мелодраматическими завываниями“.

Отсутствие настоящей большой темы неизбежно порождает лихорадочное метание от одного сюжета к другому. Жан-Кристоф поражен причудливостью и эклектизмом сюжетов. Одни переключались на фортепиано картины из Лувра, другие решали в опере казуистические вопросы из бракоразводной практики, третьи питались псевдо-глубокой и при-

торной символикой Метерлинка, четвертые возрождали грегорианский хорал и средневековую музыку (речь идет о модном неокатолицизме Венсана д'Энди и возглавлявшейся им Парижской Schola cantorum) и т. д.

В последнем счете все это приводило к формалистическому тупику. „Это были очень мудреные игрушки. Нужно было быть одновременно и глубоким стариком и малым ребенком, чтобы искренно завлечься ими. Изобретателям своим они стоили неслыханных усилий. Затрачивались целые годы на то, чтобы написать какую-нибудь фантазию. Композиторы становились седыми в поисках новых комбинаций аккордов, чтобы выразить... Не все ли равно что? Новые выражения... Нового, нового, какой угодно ценой! Они испытывали болезненный страх перед „уже сказанным“. Даже самые талантливые были им парализованы. Чувствовалось, что они с тревогой все время следят за собой, вымарывают написанное, спрашивают себя: „ах, боже мой, где я уже читал это?“... Есть композиторы,— особенно много их в Германии,— которые только тем и заняты, что склеивают, чужие фразы. Во Франции, наоборот

сочинив фразу, композитор проверяет, не встречается ли она в мелодиях, написанных другими, и скоблит, скоблит, меняя форму своего носа до тех пор, пока он не перестанет быть похожим на все известные ему носы и даже на нос вообще“.

Эти саркастические строки Ромэн Роллана по адресу западной музыки эпохи загнивающего капитализма, с ее „путанной, замысловатой речью“, с ее попытками „изобразить при помощи конвульсий оркестра сверхчеловеческие страсти с ее культивированием беспорядочных гармоний“, — были написаны свыше тридцати лет назад. Диагноз Роллана оказался верным. Ныне картина распада буржуазной музыки стала еще более неприглядной. Разве не тот же кризис творческой мысли определяет собой весьма зигзагообразный путь увядания даже такого исключительного мастера, как Стравинский, с его метаниями от новейшей политональности к придворным балетам времен Людовика XIV и Люлли, от джаза к симфонии псалмов, от больших сюжетов вроде Эдипа к таким безделушкам, как инструментально-симфоническое изображение... игры в покер! Примеры могут быть легко умножены: для этого достаточно перелистать несколько наудачу взятых номеров иностранных музыкальных журналов за последние годы. Они могут подкрепить новыми поучительными иллюстрациями обличительные выводы „Ярмарки на площади“, этого великолепного обвинительного документа по адресу культуры и музыки загнивающего капитализма. Во многих гневных страницах этого произведения (например, описывая, как в реакционных неокатолических кругах „еврей-композиторы облекались в позорные одежды и заочно сжигались на костре“) Ромэн Роллан еще до мировой войны пророчески заклеил каннибальскую практику современного фашизма.

### III

Этой вырождающейся буржуазно-эстетской музыке XX в. Ромэн Роллан не устает противопоставлять великих гениев героической музыки прошлого. Величественная простота Глюка, суровая монументальность генделевских ораториальных фресок, несокрушимый оптимизм Бетховена, порывистый романтический темперамент и драматизм Берлиоза, ликующая стихийность вагнеровского „Зигфрида“ — обо всем этом Ромэн Роллан рассказывает с увлекательным поэтическим мастерством. Его книги и статьи

о музыке основаны на глубокой эрудиции, которая, однако, никогда не подчеркивается демонстративным перечнем первоисточников, нагромождением технологических терминов и т. п. В редком сочетании глубокой философской мысли, кипучего темперамента борца, обширнейшей эрудиции и богатой образности поэтической речи и заключается сила воздействия музыкальных книг Ромэн Роллана.

Героичность и народность музыки — вот лейтмотивы этих книг. Когда Роллан говорит о каком-либо великом композиторе, он непременно осветит его органическую связь с народным творчеством. Так, в книге о Генделе, например, писавшейся в те годы, когда этот мастер считался ученым полифоническим академиком, Роллан обстоятельно расскажет, как интересовался Гендель народным — городским и деревенским — творчеством, как он тщательно записывал звучания, которые слышал на лондонских улицах, и затем разрабатывал этот материал в своих лучших песнях. Роллана как одного из теоретиков „народного театра“ еще в то время интересует проблема использования творчества Генделя для массовых празднеств на открытом воздухе: он анализирует знаменитую „Фейерверк-музыку“ Генделя и приходит к выводу, что „в инструментальном стиле Гендель пришел к музыке больших оркестровых составов, предназначенных для широких пространств и широких масс“.

Когда в Париже несколько лет назад была создана „Федерация народной музыки“, Ромэн Роллан обратился к ней с письмом (оно было опубликовано у нас в „Правде“ от 3 июня 1935 г.), в котором мы находим следующие строки:

„Ничто не могло меня обрадовать больше, чем весть об учреждении вашей „Федерации“. Наш народ в течение больше десяти веков создал богатейшую на Западе сокровищницу народных мелодий, превзойдя в этом отношении Германию и Италию. Наша народная музыка выше нашей симфонической и оперной музыки. Надо вывести этот народ из оцепенения посредственности, в которое его повергла буржуазия. Напомните ему всеми средствами красивые песни всех провинций, возбудите в нем желание создавать новые песни. Что еще важнее, чем популяризация великих музыкальных произведений буржуазной эпохи, — это задача создать, наконец, музыку народа, его праздников, его борьбы. Музыкальные гении вроде Бетховена, Генделя, Берлиоза, Вагнера имели инстинкт музыки масс и проявили его в таких произведениях, как „Эгмонт“,

„Девятая симфония“, „Леонора“ и другие. Эти образцы должны быть освоены народной массой и вдохновлять ее на новые гимны, марши и целые музыкальные эпопеи. Какая может быть революция без голоса, без песни, без звучащих потоков!

Вызовем музыку и песню, дремлющие в глубине сердца масс!“

Ромен Роллан—великий гуманист, верный друг страны трудящихся, пламенный и неустрашимый борец против фашистского варварства—внимательно следит за музыкой нашей социалистической родины. В Вильневе он имеет возможность знакомиться с партитурами и клавирами, которые посылает ему Музгиз. Во время своего пребывания в 1935 г. в Советском союзе он прослушал концерт, устроенный специально для него Союзом со-

ветских композиторов. Вполне закономерен и огромный интерес, который в свою очередь проявляют к Ромэн Роллану и наши музыканты. Интерес и к Роллану—музыкальному исследователю, глубоко вникающему в идейно-эмоциональное содержание музыки, и к Роллану—писателю, романы которого—что многократно отмечалось его исследователями—отличаются редкой музыкальностью композиции, и прежде всего к Роллану—мыслителю, борцу и другу всего передового и прогрессивного человечества.

Талантливая опера Кабалевского „Кола Брюньон“ на тему веселого и мудрого романа Ромэн Роллана является первым—и, вероятно, в будущем далеко не единственным—воплощением образов великого французского писателя в советской музыке.



Иллюстрация Е. А. Кибрика к „Кола Брюньону“



Сцена 4-й картины.

## КАК СОЗДАВАЛОСЬ ЛИБРЕТТО

(По материалам и мотивам книги Ромэн Роллана „Кола Брюньон“)

В. Брагин

**О** Ч Е М — на какую тему — писал я либретто для оперы „Мастер из Кламси“? — О таланте — о судьбе таланта в том обществе, где существует эксплуатация человека человеком.

О ком это либретто? — О мастере Кола Брюньоне, т. е. о художнике из народа, о событиях его жизни в годы 1590—1595, во времена Генриха IV, во Франции.

Почему именно эта тема? — Потому, что, при необъятных возможностях, предоставленных нашим социалистическим отечеством для роста и цветения талантов нашей страны, каждый из нас всегда с горьким волнением вспоминает о художниках, живших и осужденных жить в странах капитала.

Почему непременно Кола Брюньон? — Об этом ниже я попытаюсь бегло рассказать.

I

Дедал, мифологический Дедал, первый художник, зодчий, механик и ремесленник древней Эллады, был приглашен и был радушно встречен царем Крита Миносом. Дедал воздвиг для Миноса изумительное сооружение (лабиринт), но Минос, вместо благодарности, поверив клевете на Дедала, зло надругался над художником.

Этот миф, этот народный древний сказ, подсказал основную линию — главную ситуацию предполагаемого либретто: трагическая коллизия между Дедалом и Миносом, „благодарность“ Миноса и т. д.

Это — миф. Но в обществе, где „человек человеку волк“, всегда реальна и трагична эта коллизия между художником и его господином — меценатом, царем, бездельником, капиталистом-заказчиком и т. д., и т. д.



Живописец Греко и Филипп II; Свифт—сэр Вильям Темпл и лорд Берkeley; Микель Анджело—папа Юлий II; гениальный Шекспир, облачающийся в платье (либрею!) с гербом лорда-мецената; яростный Челлини, одевающий кольчугу, перед тем как явиться к испанскому епископу с заказанной вазой,—ваза в одной руке, кинжал в другой; изумительный мастер XVI века, „черный человек“ Федор по прозвищу Конь, возводящий стены Белого царева города и несокрушимые крепости на границах Руси, и царь Борис; Василий Иванович Баженов, воздвигший „мавританско-готический замок“, и „Минерва“ Екатерина II, приказывающая начальнику кремлевской экспедиции М. Н. Измайлову „сломать оный до основания“. Все крепостные русские зодчие, живописцы и актеры, откликавшиеся на кличку, на прозвище барина-крепостника,—крепостные, чей гений и чьи заслуги забывались еще до того, как заступ выкапывал для них могилы за выгоном барской усадьбы.

Желая построить либретто для оперы на историческом материале, я долго выбирал, перебирал, прикидывал эти имена, факты и события, просматривал хроники, примеривал быт и обстановку, но никак не мог ни на чем остановиться.

## II

Энгельс писал Лассалю:

„Какие причудливо-характерные образы дает эта эпоха разложения феодальных связей в лице правящих королей без копейки денег, нищих ландскнехтов и авантюристов всякого рода—фальстафовский фон, который в исторической драме этого типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира“.

После прочтения этих строк вопрос об историческом материале для оперы для меня сразу был решен.

И почти тотчас же вспомнилась волнующая и замечательная книга Ромэн Роллана „Кола Брюньон“. В главе IX („Сожженный дом“) я увидел опять тему о художнике Дедале, а в главе X („Мятеж“) я увидел замечательный материал, дополняющий эту же тему. Эта книга по своему существу ароматна и музыкальна. Раз прочитанная, она волнует долгие годы спустя после прочтения.

## III

Здесь начинается наша совместная работа с композитором Дмитрием Кабалевским над оперой. Совместные поиски и находки.

Мы оба, и композитор и либреттист, сразу остановились перед трудной задачей: ведь неизбежна разница между краткой драмой для музыки (либретто) и между романом—литературным произведением „Кола Брюньон“ Ромэн Роллана. Чем больше мы будем работать над сюжетом по законам драматургических правил, тем больше мы будем уходить от книги. И этим самым мы невольно введем новых героев, а отсюда и новая фразеология и т. д., и т. д.

Если вопрос о фразеологии, о введении новых текстов мы могли разрешить обращением к французскому фольклору, к французскому народному языку—пословицам и поговоркам,—всему тому, что близко Кола Брюньону,—то все же вопрос о разнице между либретто и романом этим не снимался. Такова была наша первая трудность и первое сомнение.

Здесь нам обоим помог автор „Кола Брюньона“ Ромэн Роллан: с чуткостью великого художника он в первом же письме написал:

по поводу создания „своего сюжета“ по „Кола Брюньону“:—„Je ne vois pas d'inconvénient à ce que vous cherchiez à imposer au sujet, pour le théâtre, une unité plus concentrée et plus restreinte“;<sup>1</sup>

по поводу того, что авторы оперы принимают по-своему Кола Брюньона и вкладывают „свою“ тему, свою идею и свою мысль в оперу:—„Jamais une oeuvre n'est vue de la même façon par deux lecteurs—encore bien moins, quand l'un des lecteurs est l'auteur. Plus elle a de vie, plus la vision qu'auront d'elle les lecteurs différera de l'un à l'autre: chacun y trouvera son bien“.<sup>2</sup>

Указывая и подсказывая основные черты Кола Брюньона, Ромэн Роллан с огромным великодушием и незабываемой щедростью кончает письмо:—„Pour le reste, carte blanche! Volez de vos ailes“.<sup>3</sup>

Это письмо Ромэн Роллана разрешило наши сомнения, ободрило нас и сразу дало толчок нашей энергии: композитор и либреттист приступили к работе.

<sup>1</sup> „Я не вижу ничего предосудительного в том, что Вы хотите придать сюжету, создаваемому для театра, более ограниченный и сконцентрированный характер.“

<sup>2</sup> „Никогда одно и то же произведение не воспринимается на один и тот же лад двумя читателями, особенно, если один из читателей сам автор. Чем больше оно (произведение) жизненно, тем более разное будет восприятие этих обоих читателей—каждый в одном и том же произведении будет находить свое.“

<sup>3</sup> В остальном картбланш! летите на своих крыльях!

#### IV

При обсуждении либретто и при писании его следовали за книгой. В книге Ромэн Роллана главный герой, Кола Брюньон, человек, которому „стукнуло“ полвека, живущий во времена Людовика XIII, вспоминает за кружкой вина о своем прошлом. Получилось в либретто так, что каждому герою, как и Брюньону, около полвека: все любят вспоминать, отпускать мудрые сентенции, а больше всего вспоминают и горюют о прошедшей любви старик Брюньон и старуха Ласка.

Малый оперный театр познакомился с этим либретто. Коллектив, обсуждая эту редакцию либретто, указал: только тогда либретто получит нужную драматургическому произведению патетику, обязательную сюжетную напряженность и подлинную действенность, если герои будут не вспоминать, а действовать. События должны пройти перед зрителем не как воспоминания, а как реальное конкретное действие. Таким образом герои либретто должны были стать моложе на двадцать—тридцать лет.

Переноса действие на двадцать—тридцать лет назад по сравнению с книгой, надо придерживаться соответствующей хронологически точной исторической правды, а для этого изучить эту новую, по сравнению с книгой, историческую обстановку.

Итак, автор либретто отложил в сторону написанное либретто, а композитор спрятал музыку в стол, и началось изучение исторических документов.

#### V

В „примечании Брюньонова внука“ Ромэн Роллан пишет: „Точное время указано самим Кола, в начале и в рассказе о „чуме“: он родился в 1566 году, и ему „полвека стукнуло“. Действие происходит в 1616 году под презренным ярмом Кончини, который будет убит год спустя. Кола представляет поколение короля Генриха, который старше его на 12 лет“.

Имея это в виду, а также устанавливая, что наши герои не вспоминают, а живут и действуют, авторы оперы на основании простого арифметического вычитания установили время действия оперы. Первый акт—1590-й год, а второй и третий акты—годы 1593—1595.

Чудесны книгохранилища Москвы! Здесь оказались и письма Генриха IV, и по-

временная запись одного из приближенных короля Pierre d'Etoile—Grand Audancier de Paris, и тексты воззваний восставшего народа, и приказы феодалов-усмирителей.

Вот что происходило во Франции именно в годы 1593—1595. И как вот события этих лет отразились в документах.

В повременной записи царствования Генриха IV 30 июня 1594 года отмечаются следующие слова короля:

„Ventre saint Gris! Si je n'étais roi de France et si j'en avais le loisir, je me ferais volontiers croquant“.<sup>1</sup>

Так воскликнул король, узнав о восстании народа.

Как тяжка должна быть участь народа, если уж до короля „дошла“ вся обоснованность народного гнева и если у короля вырывается такая классическая фраза!

Вот отдельные места из воззвания восставшего народа. Восставшие обращаются к жителям соседних провинций и восклицают: „Господа! Мы считаем вас за порядочных людей, поэтому немедленно по получении этого мы вас просим вооружиться и присоединиться к нам... Против когтей изобретателей налогов, против воров—сборщиков налогов, приказчиков-мошенников и их сообщников... Мы придем, чтоб заставить вас вооружиться, иначе будем считать вас сочувствующими упомянутым ворам и изобретателям налогов. Составлено 2 дня июня 1594 года. Ваши братья и друзья... из местностей Керси, Аженуа, Перигор, Сентень, Высокой и Низменной Марш и т. д.“

Но каковы размеры этого восстания? Вот к примеру одно из писем короля. Это письмо от 11 мая 1594 года короля Генриха своему сенешалю господину де Бурдей:

„Я получил сведения от господина Шамбаре о большом народном восстании, которое произошло в Лимузине под предлогом непомерных обложений, которые их заставляют нести, а также эксцессов и насилий, которым они обычно подвергаются со стороны военных людей. Я ничуть не сомневаюсь: им есть на что жаловаться. Нет ничего опасней для моей власти, как дать им возможность усиливаться...“ И далее: „Господину Шамбаре генерал-лейтенанту в Лимузине, по получении предписания собрать военные

<sup>1</sup> „Чорт возьми! Если бы я не был королем Франции и у меня было бы больше свободного времени, я сам бы стал повстанцем“ (кроканом).



Иллюстрация Е. А. Кибрика к „Кола Брюньону“

силы и разбить восставших, ибо, как я слышал, их число велико и они уже установили связь и сношения с соседними провинциями“.

Действительно, размеры восстания были таковы, что повстанцы, как указывается в документах, разбитые сначала в Лимузине, потом в Сентонже, собрались в Перигоре (под предводительством одного нотариуса), и их там было более 40 тысяч человек!

Вот как характеризуется это восстание в приказах феодалов: „Они (т. е. восставшие) восстали против всякого права божеского и человеческого, они захотели свергнуть религию, отказавшись платить десятины, назначенные от начала мира на службу богу, свергнуть монархию и установить демократию по примеру швейцарцев“.

После всего этого вопрос об исторической обстановке и об эпохе стал сравнительно ясен.

Читая все эти материалы, авторы оперы совсем не стремились отыскать и непременно установить факт участия плотовщиков маленького городка Кламси (Бургундия) в этом восстании; или приписать другу Брюньона—Гамби принадлежность к кроканам (так называли тогда

повстанцев). Мы не пошли также на то, чтобы действие либретто перенести в гущу этого „кроканского“ восстания и сделать оперу об этом именно историческом восстании.

Была ясна картина в целом. И было ясно то, что в один из дней этого тревожного года герцог-феодал разместил своих драбантов, ландскнехтов—этих объедал, пьяниц, обжор и мотов—в городке Кламси. А они сюда притащили с собой чуму. Было ясно также, что под вечер одного из летних дней, когда яблоны были в цвету и слышнее стал кузнечик, в один из этих именно летних вечеров 1594 года при Генрихе IV в городке Кламси раздавался крик: „Чума! Чума!“

## VI

После всего этого пришлось заново и совсем по-другому взяться за сюжет. Линия взаимоотношений Кола Брюньона и герцога оформлялась с большей четкостью и ясностью.

На протяжении всего процесса писания оперы мы оба, и композитор и либреттист, находились и ныне находимся под обаянием чудесной книги Ромэн Роллана „Кола Брюньон“. Мы обращались к ней каждую минуту. Эта книга столь богата, что она казалась нам неисчерпаемой. Но

авторы в построении оперы шли своим путем и к своей цели.

Горький писал об этой книге, что „Кола Брюньон есть галльский вызов войне“. Книга эта столь сильна, что, работая над музыкально-драматургическим произведением (либретто) по законам, присутствующим именно этому виду поэзии, я все же всякий раз сбивался с своего пути и невольно пускался в пересказ этой книги. Эта оригинальнейшая в мировой литературе книга построена так, что в каждой главе имеется свой сюжет, свой круг и внутренние неурядицы героя почти в каждой главе кончаются психологическим состоянием, близким к катарсису древнегреческой трагедии. В либретто это приходилось преодолевать. Сюжет строился так, чтоб развязка и кульминация произошли, конечно, обязательно в шестой, последней картине.

Итак, тема, поставленная автором либретто, была иная, чем в книге, написанной до войны 1914 года.

Принципы построения либретто иные, чем в книге. Историческая обстановка иная. Вот почему в оперу пришли и другие люди и новые характеристики.

Авторы оперы учли подсказ и советы Ромэн Роллана и всемерно пытались сохранить Кола Брюньона в его основных чертах.

## VII

Главная тема оперы—тема о таланте из народа, о трагизме его, о коллизии между художником и герцогом.

Но Брюньон—живой Брюньон—не только творил, но и дружил, и любил.

Таким образом пред авторами оперы выросли наравне с главной темой еще две темы: тема дружбы и тема любви.

После этого все означенное разместились так:

Тема таланта — Брюньон — герцог и Жифляр.

Тема дружбы — Брюньон — Гамби.

Тема любви — Брюньон — Ласка.

Включая эти дополнительные темы, мы полагали, что этим самым художник Брюньон будет показан полнее, „стереоскопичнее“.

Автор либретто искал такого сюжетного решения (для всего либретто в целом и для каждой из шести картин в частности), которое казалось бы единственно верным и единственно достаточным решением каждому из зрителей этого спектакля.

В этих поисках автору либретто, как и автору музыки, помогли художественное руководство и коллектив Малого оперного театра.

Эта помощь, не прекращавшаяся в течение всего процесса писания либретто и музыки, эта помощь в поисках решения либретто в целом и отдельных картин, а также и ситуаций, в частности, сказывалась каждый день, каждый час.

Но в какой мере правильно я решил поставленные пред собой задачи, конечно, пусть судит зритель.



А. Ю. Модестов—Кола Брюньон



Гамби—С. В. Балашов

## ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ „КОЛА БРЮНЬОН“

### 1-я картина

Виноградники, расположенные близ городка Кламси (Бургундия). Время действия — конец XVI века.

Яркий солнечный осенний день. Девушки с песнями собирают виноград. Вбегает Селина.

К живой, задорной Селине пристает толстый Жифляр — лакей из герцогского замка.

Селина хохочет, издевается над Жифляром, предлагающим ей выйти за него замуж, и прогоняет его.

Появляется Кола Брюньон, между ним и Селиной идет веселая перебранка. Они любят друг друга, но никогда в этом не признаются один другому. Только когда Кола уходит, Селина, которую он называет „Ласочкой“, говорит о своей любви к Брюньону. В истоме под палящим солнцем, Селина засыпает. Вернувшийся Кола Брюньон любит спящую Селину. Он слишком любит свою Ласочку, чтобы, воспользовавшись сном девушки, овладеть ею.

Неожиданно появляется Гамби — друг Брюньона. Он насмешливо предупреждает

Брюньона, что Ласка достанется Жифляру „Ты ее пропоешь“. Друзья заспорили. Их спор обрывает Жифляр. „Селина уже выбрала. Этот избранник — я“, лжет он. Кола взбешен. Начинается спор, переходящий в драку.

Колокольный звон прерывает драку. Это герцог вернулся из Парижа в свой замок.

Жители Кламси встревожены: герцог и гости, целая „залетная стая“. Эта стая, уж конечно, не удовлетворится свежей водицей из фонтана.

Симфонический антракт между первой и второй картиной состоит из двух частей. Первая часть развивает заключительный хор из первой картины и переходит во вторую часть танцевального характера, связанную по теме с занавесом: жители города Кламси идут к замку.

### 2-я картина

Замок герцога. Перед замком собирается население города Кламси, чтобы по обычаю поздравить феодала с благополучным прибытием. Молодежь танцует и веселится, пользуясь случаем. Танцы



Селина — И. В. Лелива



Селина — Н. Л. Вельтер

прерываются появлением солдат герцога. Горожане не ждут ничего хорошего от герцога и его солдат и потому относятся к ним настороженно и иронически.

Из замка выбегает кюре и вместе с горожанами приветствует выходящего герцога кантатой под звуки „Серенады“, в исполнении которой принимает участие и Кола на своем флажолете (флейта). Герцогу подносят подарки.

Гостя из Парижа, м-ль де Терм, обращает внимание герцога на фонтан.

Мартина, сестра Кола, говорит: „это сделал мой брат“.

Герцог и гости заинтересовались Брюньоном, и герцог приглашает его в замок. Кола колеблется, идти ли в замок или остаться со своими друзьями, но герцог уводит его с собой. Раздосадованная уходом Брюньона Селина нарочито весело затевает игру — пастораль.

Из замка выбегает лакей Жифляр. Он пользуется случаем, чтобы склонить на свою сторону Селину. Он клеветает на Брюньона: „Брюньон вертится вокруг красавицы де Терм“ и сообщает, что Брюньон едет в Париж. Этим он возбуждает ревность Селины. И когда из замка выходит Кола, она зло издевается над ним. Входит глашатай, выносит Брюньону кубок от герцога и при-

глашает его в замок. После язвительных слов Гамби, на зло ему и Ласочке, Кола снова направляется в замок. Желая отомстить Брюньону, Ласочка танцует с Жифляром, и, когда пьяный кюре предлагает тут же благословить на брак желающих, Ласочка неожиданно для самой себя выкрикивает: „я—первая“.

И вот она—жена жирного Жифляра. Он спешит увести ее домой.

Из замка выбегает Кола. Перед замком пусто, лишь пьяный кюре безмятежно храпит, свалившись на траву.

### 3-я картина

Вернувшийся из Парижа Брюньон в своей мастерской заканчивает новую работу—фигуру Ласочки. Тут же его сестра Мартина.

Тяжело пережив потерю Ласочки, художник создает ее силой своего искусства, вырезая ее фигуру из дерева. Это его утешение. Она всегда будет перед ним, его Ласочка, как тогда в винограднике. Это его лучшее произведение.

Приходит герцог с Жифляром. Несмотря на мольбы Кола, герцог велит отнести новую работу Брюньона к себе в замок.

На прощанье герцог говорит Брюньону: „Брюньон, мой замок—твой дом“.



*Жифляр — Е. Г. Ольховский*



*Герцог — А. Н. Коробейченко*

Брюньон удручен потерей своего лучшего творения, но пытается себя утешить: „Там — мой дом. Там защищен я навек от огня, дождя и ветра“.

Вбегает кюре, его друг, спасаясь от своих прихожан, которые требуют, чтобы он молился об избавлении их полей от гусениц, жуков и полевых мышей. Кюре упирается. Жители настаивают. „Ты должен итти. В городе все поели солдаты герцога. А в полях все погрызли мыши и жуки“. Но кюре неумолим. „Бродяги, я служу не вам, а богу“. И он выталкивает их за дверь.

Вбегает другой приятель Брюньона — нотариус и сообщает тревожные новости: в городе неспокойно. Солдаты герцога грабят жителей, опустошают их погреба. Но Кола не огорчен: „разоряться я согласен, но только весело“.

Дружеская пирушка прерывается стуком в дверь. Входит Гамби. Он шутит, как всегда, но под шутками чувствуются тревога и угрозы. Солдаты герцога съели все припасы, опустошили все погреба. „За ними прилетится чума“. На приглашение Кола выпить вместе с ними Гамби отвечает:

Теперь ты с герцогом пьешь,  
Теперь ты с герцогом смеешься,  
Ты нас предаешь.  
Берегись нашей мести, Брюньон.

Кола отмахивается от беды: „У меня нет врагов, все люди мне друзья. Жизнь, чтобы там ни было, прекрасна“.

С плачем врывается женщина, бросается к кюре: „Отец мой, кюре, спасите, помолитесь. Ребенок мой болен. Это, верно, чума...“

Слова Гамби подтвердились — в городе чума.

Все вскакивают в ужасе. Нотариус советует: бегите все из этого города, пока герцог не закрыл городских ворот. Но Кола остается. „Мастер должен проститься с тем, что сделали руки его“. Он не в силах бросить свои работы. „Чума, ты поперхнешься Брюньоном. Ты видишь, я не один. Все это — тоже Брюньон“, говорит он, указывая на свои произведения.

Антракт между третьей и четвертой картиной тематически связан с занавесом: в городе чума.

#### 4-я картина

В сторожке на винограднике, близ города, борется со смертью зачумленный Брюньон. Сюда перевезли его умирать. Возница везет свой страшный груз — трупы умерших от чумы.

Заметив, что Кола еще жив, возница оставляет ему бутылку наливки, чтобы



*Кюре — В. Ф. Райков*



*Мартина — М. С. Коломойцева*

скрасить последние минуты прощания с жизнью и обещает:

Вот только этих отвезу  
И за тобой приеду.

Кола в бреду. Чума является ему в образах Дианы, цыганки и стоглазого павлина. Кризис. Кола переборол даже чуму.

Появляются Мартина и Селина, которые хотят попрощаться с умирающим Кола. „Ку-ку — жив курилка!“, уже смеется Брюньон над минувшей опасностью. Мартина сообщает брату о том, что восставшие кламсийцы сожгли его дом. Мартина успела спасти только флажок. Но Кола и тут не падает духом. „Это лучше, чем ничего“. Но, когда Мартина сообщает ему, что восставшие собираются сжечь замок герцога, Брюньона охватывает тревога. „На замок они не пойдут“. Там все, что у него осталось, все его произведения. Кола хочет итти в город. Селина преграждает ему дорогу. И только здесь разлученные Жифляром и собственным упрямством, влюбленные впервые открыто говорят о своей любви. Подслушивавший Жифляр насильно уводит Селину.

Кола идет помешать мятежникам разрушить замок, он идет водворить в городе порядок.

### 5-я картина

На площади перед ратушей пьянствуют и буйствуют солдаты герцога, оставшиеся в чумном городе.

Восставшие горожане, под предводительством Гамби, гонят ненавистных солдат. Гамби и горожане приходят сюда к ратуше за оружием. Они вытаскивают старшину Пулара из ратуши и требуют выдать оружие. Пулар хитрит и пытается увильнуть от ответа.

Появившегося Кола горожане и Гамби встречают шутками. Кола начинает защищать Пулара, и между ним и Гамби разгорается спор.

Женщина, обесчещенная солдатами герцога и потерявшая ребенка, умершего от чумы, вбегает с пылающим факелом в руке. Она вспоминает своего ребенка, она клянет герцога, приславшего в город чуму. В безумии она пытается поджечь ратушу. Кола вырывает у нее из рук факел и угрожает им толпе, собирающейся итти на замок.

„Нет, вы замок не сожжете. Замок — мой дом. Там все, что у меня осталось. Я замок защищать пойду“. Кола спешит в замок.

Гамби тоже идет в замок, он призывает толпу к расправе над герцогом. Толпа идет за Гамби, подхватывая его песню.

Между пятой и шестой картиной симфонический антракт развивает тему восстания,

#### 6-я картина

В замке герцога. Герцог стоит у окна и смотрит на зарево горящего города.

„Осы в гнезде... Сожгут гнездо, погибнут сами“.

Герцог обернулся. Он увидел вошедшего Жифляра. Герцог осведомляется: „Скажи, Жифляр, как умирал Брюньон?“ Жифляр сообщает, что Брюньон не умер. Жифляр клеветает: „Брюньон пошел к мятежникам в город“.

Герцог взбешен: „слуга зазнался, слуга взбунтовался“.

Герцог приказывает затопить камин. Он бросает в огонь все произведения Брюньона. Стук в дверь — это Кола. Наткнувшись на статую Ласки и зная, что это самое дорогое и любимое творение Брюньона, герцог начинает уродовать скульптуру и с ней скрывается.

Вошедшему Брюньону Жифляр, зло радуясь, выносит изуродованную фигуру Ласки. Брюньон видит обугленные остатки своих творений. Он понимает всю низость герцога, он колотит кулаком в дверь, за которой скрылся герцог: „открой, я убью тебя, скот!“

Приближается песня восставшего народа. Челядь герцога готовится к защите замка. Жифляр распоряжается: „запирайте ворота, аркебузы берите“.

Но Кола мешает закрыть двери замка.

„Замок — мой дом. Так герцог сказал. Я жду в свой дом своих друзей“.

Жифляр кидается к Брюньону, пытается закрыть двери замка. Но Брюньон ждет в замок своих друзей. Его друзья — восставший народ. Брюньон не дает закрыть двери замка. Он убивает Жифляра и громко кричит:

„Гамби, мой маленький Гамби, сюда!“  
Гамби и восставшие горожане врываются в залу замка.



Пуляр—М. А. Ростовцев (засл. деят. искусств).



Сцена 4-й картины

# КОЛА БРЮНЬОН

(МАСТЕР ИЗ КЛАМСИ)

Опера в 3 действиях, 6 картинах

Музыка — Д. Б. Кабалевского

Либретто — В. Г. Брагина

Постановка — Ильи Шлепянова (засл. арт.)

Художники — Ю. И. Пименов и А. Е. Зеленский

Музыкальный руководитель спектакля и дирижер — проф. Б. Э. Хайкин  
(засл. арт.)

## ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Кола Брюньон . . . . .	А. Ю. Модестов, С. М. Казбанов.
Селина . . . . .	Н. Л. Вельтер (з. а.), И. В. Лелива.
Мартина . . . . .	М. С. Коломойцева, А. И. Попова-Журавленко.
Гамби . . . . .	Б. О. Гефт., С. В. Балашов.
Жифляр . . . . .	Е. Г. Ольховский, О. К. Малаховский.
Герцог . . . . .	А. Н. Коробейченко, А. В. Чернышев.
М-ль де Терм . . . . .	В. И. Шестакова, Е. А. Тропина
Кюрэ . . . . .	В. Ф. Райков, П. М. Журавленко (з. д. и.), Э. Я. Аббакумов.
Нотариус . . . . .	Н. Я. Чесноков, Н. С. Эдуардов.
Женщина . . . . .	Ф. Л. Ратнер, М. П. Софронова.
Пуляр . . . . .	М. А. Ростовцев (з. д. и.), Д. Т. Сильвестров.
Конюший . . . . .	И. К. Дорошин, М. И. Тихонов.
Возница . . . . .	А. П. Атлантов, Н. Н. Бутягин.
Пьяный солдат . . . . .	И. Н. Храпцев, Д. А. Козлов.
Глашатай . . . . .	Н. Н. Мокиенко, А. Н. Буренин.

Режиссер — З. В. Закусова. Режиссер-ассистент — Н. Н. Горяинов  
Хормейстеры — Б. О. Нахутин, Е. Д. Лебедев  
Концертмейстеры — В. И. Епанешникова, И. А. Чемицева, Б. В. Фруктов  
Ведущие режиссеры — М. Г. Казначеев, С. М. Усыскин, Л. Н. Робинсон  
Суфлер — М. П. Власенко  
Зав. постан. частью — заслуженный мастер сцены  
Г. В. Павлов  
Оформление выполнено под наблюдением  
А. А. Любимова и Б. Э. Нейебауэра  
Машинист-механик — П. С. Малячиков. Свет — К. Н. Смирнов  
Костюмеры — Н. К. Бордюг, Н. А. Ивановская,  
К. П. Арсеньев, В. А. Петрова  
Парики и гримм — М. Н. Выдерко, С. И. Ефимов  
Бутафория — В. В. Лапшин  
Реквизит — А. А. Красноленский

#### Артисты балета:

З. О. Дмитриева, К. А. Есаулова, Н. Н. Латонина, И. И. Поликарпов, Н. Н. Рыхляков.

#### Артисты хора:

Азбукина А. М., Андриянова А. И., Андреевский Б. И., Аркадьев П. И., Апсолов Г. Н., Баланова-Тоскина В. А., Богданова В. И., Беляева-Дворищина Е. С., Бояринов Л. М., Бойко Г. Г., Величкина-Пятницкая А. В., Волков Е. А., Вильконский Б. Н., Васильев Е. М., Горбунова М. П., Гуров С. Р., Дылевская Т. Э., Данилов В. С., Емельянов М. А., Журавлева М. А., Замыцкая Е. И., Звиццль Э. Н., Иванова В. С., Иванова-Павловская К. В., Иванова А. А., Ильина-Макарышева А. Н., Исаенко А. А., Ильин И. И., Иванов Ф. В., Кошелева Л. Д., Капрова Т. Н., Кеню Л. И., Коупп Л. О., Катеринская-Горбачева А. В., Кольенен В. П., Кольшнеев Л. А., Колесникова Э. И., Каменская В. В., Кузнецов Н. И., Коновалов И. И., Касаткин К. И., Коронатов К. Н., Леонова М. В., Лейхман К. С., Левина Р. С., Лавреука (Овчинникова) Э. И., Ленский-Залецкнко В. П., Любимов В. И., Маркевич В. Н., Мазурова С. В., Муравейский Н. С., Молчанов Б. А., Мальшин М. В., Нандельштедт-Ушакова А. Н., Невдачина Т. М., Накропина В. С., Никитина М. А., Никитина (Брилева) М. Т., Наседкин С. М., Нестеровский Н. С., Накропин Л. Н., Николаев М. А., Осипова А. М., Орлеанский В. Е., Пескова Е. А., Павлова П. Я., Пржибора Л. Н., Перавич Н. С., Полонская Н. Б., Подохин И. И., Поснов И. А., Плчугин Н. Г., Пестов Н. Н., Рейхерсон М. М., Соколова О. Н., Соловьева Е. М., Соловьева А. А., Семенова О. Ф., Сиверцова А. П., Соловьев А. И., Скрябин М. В., Скловский И. X., Сухарев А. Ф., Торговицкая Э. С., Троицкая Э. Ф., Торбеев М. М., Туманов М. И., Троицкий С. Г., Фаддеева В. И., Хлыстов Г. М., Чернова Н. М., Шабалина В. Л., Шлынина Э. И., Шерстобитов В. Н., Щербакова Л. Н., Эфрон О. В., Юнусов О. Э.

#### Артисты оркестра:

Факторович А. В., Бендицкий Л. С., Чапкевич И. М., Слуцкий Л. А., Лейкин М. С., Тух Р. Б., Пергамент А. С., Замориц Д. Г., Карпачевский Э. Н., Гринман Я. Е., Бейрах И. А., Ерманок С. Л., Бреннер Е. Н., Уманская Е. И., Ланде С. Е., Симановский С. Я., Русин Ф. И., Вольф А. С., Савва Н. А., Журавлев А. Г., Бельский М. А., Колян С. Л., Брог Р. И., Абрамянц Б. О., Амчиславская В. М., Михайлов Н. Е., Данилова О. Р., Шульгин А. Э., Варзанов М. С., Мыслицкий Е. В., Тавровская М. М., Гинзбург С. С., Кабаков М. Л., Введенский Г. С., Шифман Л. Е., Свойский И. Д., Рубанович Ф. Ю., Тух Д. Б., Жислин Е. Г., Осипова-Магазаник Н. В., Соколовский, Лившиц И. М., Орловский И. С., Гейльперин А. Е., Скальберг Б. К., Лившиц Б. Э., Шполянский Е. С., Левитин А. Л., Венценосцев Н. С., Собинов М. А., Скоморовский Б. Н., Бутягин Н. Н., Анисимов В. И., Гуляев П. С., Харитонов Б. П., Вейнблат П. А., Харитонов А. А., Семенов И. Б., Федоров Д. Я., Мальгина П. Ф., Николаев А. Н., Галкин Л. М., Рогожинский А. Ф., Певзнер С. Г., Отъев Н. К., Кожуховский Р. М., Прягин Д. В., Назаров Б. А., Терентьев В. Н., Васильев А. М., Васильев В. Н., Теслер Л. А., Суслов С. А., Николаев В. Ф., Романов Д. И., Михайлов И. Ф., Тюканов П. А., Левман И. П., Эзев А. Р., Курганский А. И., Сершенко В. В., Берг М. В., Александров Л. К., Павлов Е. В., Иванов В. С., Коваль М. Т., Русак А. Г., Иванов А. А., Малков Д. Д., Исааков, Чудненко Д. Ф., Грисяк П. В., Болотин М. А., Поляков В. И., Фишер Ф. А., Бармин Н. С., Гершкович И. А., Уткин В. П., Гладков А. А., Поляцкий И. М., Юдин В. И., Дуббельт А. А., Королев А. С., Манукян Г. М., Ключ А. Е., Крюгер А. П., Блеузерт Р. И., Кончис, Юрьев В. Ф., Вердин В. И., Полומרченко И. А., Пушкарева К. М., Покровская Л. А.

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<i>От театра</i> . . . . .	3
<i>Н. Рыкова</i>	
Эпоха „Кола Брюньона“ и Ромэн Роллан . . . . .	5
<i>Г. Поляновский</i>	
Дмитрий Кабалевский и его опера „Кола Брюньон“ . . . . .	12
<i>Б. Хайкин</i>	
О работе над оперой . . . . .	22
<i>Д. Кабалевский</i>	
От композитора . . . . .	25
<i>И. Соллертинский</i>	
Ромэн Роллан и музыка . . . . .	27
<i>В. Браин</i>	
Как создавалось либретто . . . . .	32
<i>Либретто оперы „Кола Брюньон“</i> . . . . .	37
<i>Программа</i> . . . . .	42

Ответственный редактор Г. Я. Тарасенко Художественный и технический редактор А. А. Кроленко. Художник С. В. Сенаторский. Корректор Н. П. Малков. Фото Куликович. Сдано в набор 25/1 1938 г. Подписано к печати 7/III 1938 г. Зак. № 350. Ленгортит № 1157. Тираж 3.200 экз. Бум. 62×94 в 1/8 л. Знаков в бумажн. листе 80 тыс. Клише выполнены тип. „Лен. Правда“. Трехцветки и обложка отпечатаны в тип. им. Ивана Федорова. Набрано и отпечатано во 2-й типографии Леноблисполкома и Совета, Ленинград, ул. 3-ю Июля, 55. Издание Государственного академического Малого оперного театра. Цена 4 рубля.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
АКАДЕМИЧЕСКИЙ  
МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

~~4~~ рубля