

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

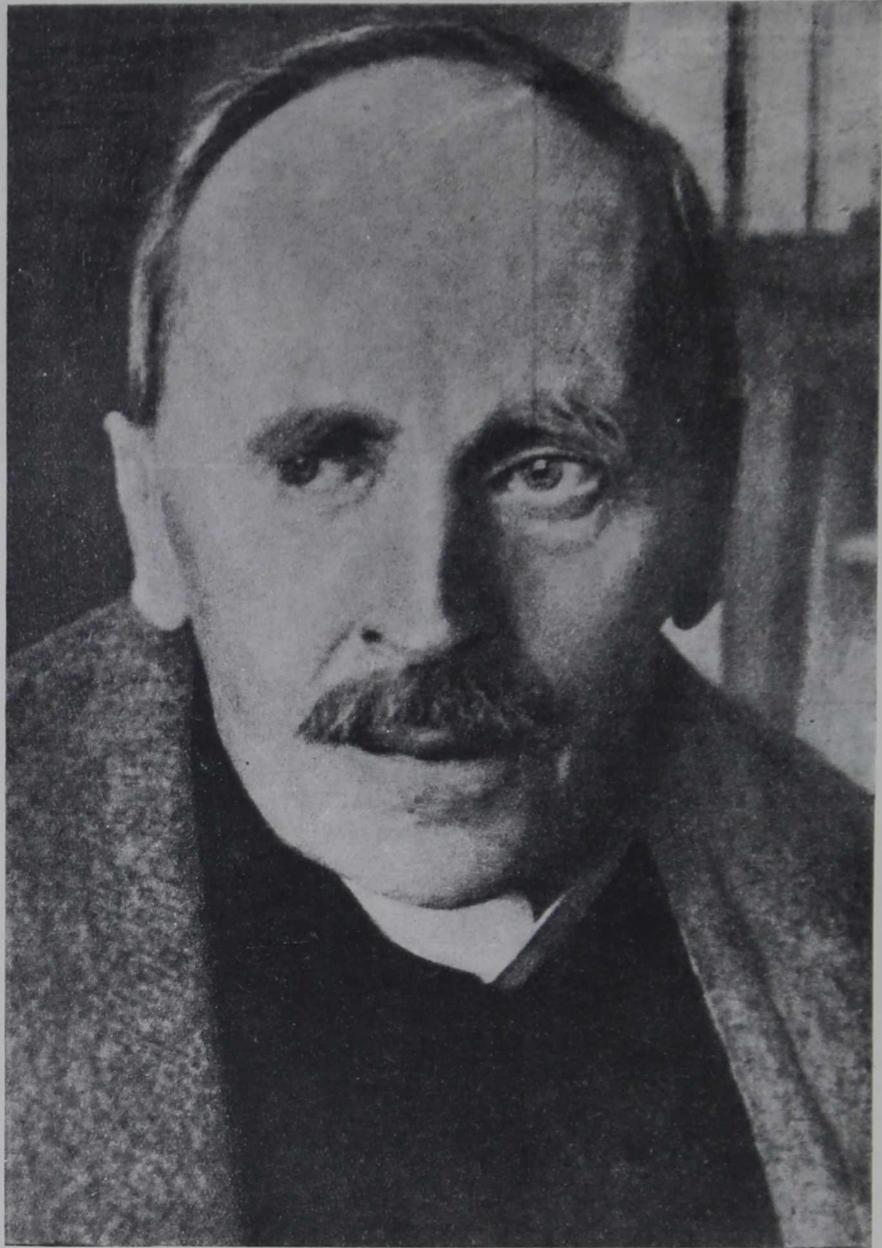
СБОРНИК СТАТЕЙ К ПОСТАНОВКЕ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ
МАЛОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

~~ЦЕНТРАЛЬНЫЙ~~ 93

ИЗДАНИЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО МАЛОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА
1938

~~ЦЕНТРАЛЬНЫЙ~~

БИБЛИОТЕКА 6744
ЦЕНТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА
ПОВЫШЕНИЯ КВАЛ. ФИКАЦИИ
РУКОВОДЯЩИХ И ТВОРЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ



Ромэн Роллан



Сцена 1-й картины

ОТ ТЕАТРА

НАШ 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 завоюет прочное место на нашей сцене лишь после того, как советскими авторами будет проявлено, на ряду 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 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.

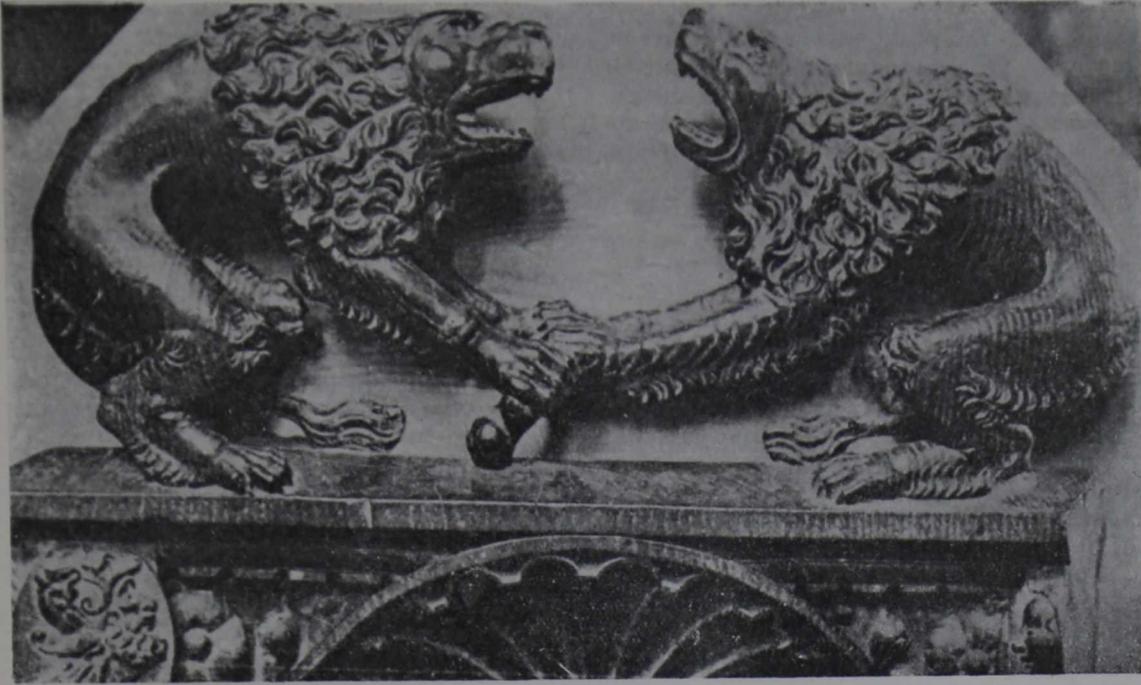
В постановке оперы театр стремился максимально сохранить и донести до зрителя богатейший роллановский язык, всю остроту его глубоких мыслей, всю тонкость и задушевность его образов.

Мы не ограничивали свои задачи отображением исторических фактов, но смотрели на них сквозь призму нашего современного отношения к событиям, нисколько 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 neodолжимую 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 проповедуют 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 культуре 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. Девяностые 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 образовывать 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



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 раздался 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 разместилось 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 пристаёт 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: „разозряться 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 приплетется 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 флажолет. 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, обещенная 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, злорадствуя, 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. Браина

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. Храпцов, 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. Кавначеев, С. М. Усыскин, Л. Н. Робинсон
Суфлер — М. П. Власенко

Зав. постанов. частью — заслуженный мастер сцены
Г. В. Павлов

Оформление выполнено под наблюдением
А. А. Любимова и Б. Э. Нейбебауэра

Машинист-механик — П. С. Маляничков. Свет — К. Н. Смирнов

Костюмеры — Н. К. Бордюк, Н. А. Ивановская,
К. П. Арсеньев, В. А. Петрова

Парики и грим — 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., Величина-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., Звицунь З. 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., Крупп Л. О., Катеринская-Горбачева А. В., Колянен В. П., Колышева 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., Лаврецкая (Овчинникова) Э. И., Ленский-Залецанко В. П., Любимов В. И., Мар-

кевич В. Н., Мазурова С. В., Муравейский Н. С., Молчанов Б. А., Мальгин 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., Перазич Н. С., Полонская Н. Б., Подохин И. И., Поснов И. А., Ппчуин 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., Словский И. Х., 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., Шлыгина Э. И., Щерстобитов 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., Замолиц 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., Коган С. Л., Брои 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., Скальберт Б. К., Лившиц Б. Э., Шполянский Е. С., Левитин А. Л., Венценосцев Н. С., Собинов М. А., Скомороский 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., Зуев 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., Грисьяк 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., Поломаренко 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. Брагин</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