

По пути реализма

За свою долгую и славную историю Большой театр знал эпохи расцвета и застоя в своей творческой жизни, переживал периоды упадка и возрождения, но основным, неизменным устремлением его лучших, ведущих художников всегда была борьба за правду в искусстве, за реализм. В этой борьбе Большой театр в лице своих лучших представителей действовал в дружеском контакте с Малым и Художественным театрами, и этот прочный союз приводил художников Большого театра к победам на творческом фронте.

В течение многих десятилетий, вплоть до середины пятидесятых годов девятнадцатого века, на сцене Большого театра давались не только оперы и балеты, но и трагедии и комедии, и при единстве оперно-драматической труппы великие драматические артисты М. С. Щепкин и П. С. Мочалов были такими же артистами Большого театра, как прославленные певцы Н. В. Лавров и Н. В. Репина были артистами Малого театра. Щепкин на сцене Большого театра играл Фамусова и породничего — и он же в опере Керубини «Водовоз» исполнял заглавную роль. Н. В. Репина блестяще пела написанную для нее партию Надежды в опере «Аскольдова могила» — и она же с такой художественной правдой играла Сюзанну в комедии Бомарше «Женитьба Фигаро», что Великий писал: «Из действующих лиц пьесы, которых всех числом 17, хорошо играли только двое — г-жа Репина и Щепкин...». Составление оперной труппы с величайшим из драматических актеров говорит само за себя: и Репина и Щепкин для великого критика-демократа являются художниками одной школы — передового реалистического искусства.

Искусство ведущих артистов Большого театра 30—50-х годов XIX века было и не могло не быть такой школой сценического реализма: в той

же «Аскольдовой могиле», популярнейшей опере тех лет, роль Фрелафа играли В. И. Живокини и П. М. Садовский, а рядом с этими мастерами реалистической комедии певец А. О. Бантышев с ярким народным юмором пел партию Торопки; и тот же Бантышев с неподдельным патриотическим воодушевлением создавал образ Сабинина в народной героической опере Глинки.

Эти факты из истории Большого театра поневоле приходится напоминать, так как историками театра доселе не оценен тот примечательный факт, что оперная труппа Большого театра формировалась не только при творческом воздействии таких «отцов русского сценического реализма», как М. Щепкин и П. Садовский, но и с непосредственным их участием.

В 60—70-х годах русская опера в Большом театре была низведена до второстепенного положения.

Удовлетворяя космополитическим вкусам аристократических зрителей, ненавидевших русское искусство с его реализмом, казенная дирекция отдала Большой театр в долготелетний плен итальянской опере. П. И. Чайковский с негодованием писал: «в качестве русского музыканта, могу ли я, слушая трели г-жи Натти, хоть на одно мгновение забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени?...».

Но рядом с Большим театром, где царил временное засилье итальянцев и рутинеров, продолжал существовать Малый театр, где Ермолова, Ленский, Садовские неустанно насаждали искусство жизненной правды и прекрасной простоты, и лучшие, наиболее одаренные артисты Большого театра искали и находили в Доме Щепкина помощь и поддержку в своих исканиях художе-

ственной правды в оперном искусстве.

Одним из таких артистов Большого

театра был П. А. Хохлов. Для этого певца с изумительным голосом, с тончайшей музыкальностью творческой дружба с артистами Малого театра была необходимым условием его собственного творчества. Он открыто признавал себя учеником М. Н. Ермоловой и А. П. Ленского; он учился у них высокохудожественному сочетанию жизненной правды и пластической красоты, силе героического подъема и строгой простоте в его выражении. Благодаря направляющим советам и помощи А. П. Ленского Хохлов изгнал из образа Демона все напыщенно-театральное и выявил в нем мятежную силу и трагическую глубину лермонтовского «царя познания и свободы». Чайковский высоко оценил благородный реализм Хохлова и согласился на постановку «Евгения Онегина» в Большом театре лишь при том непреклонном условии, что партию Онегина будет исполнять Хохлов. Первые сто спектаклей Хохлов бесценно пел Онегина. Это был реалистический образ, восхищавший Чайковского своей глубиной, правдой и простотой.

Ведущий актер Малого театра 1880—1900 гг., А. П. Ленский, режиссер-новатор, был ярким врагом оперной рутинеры и итальянского трафарета. Он требовал, чтобы певец был актером реалистической музыкальной драмы. Он был противником того «кушеугодия» (выражение М. И. Глинки), которым, по примеру итальянцев, склонны были заниматься некоторые оперные певцы. Ленскому удалось помочь таким артистам Большого театра, как П. А. Хохлов, Л. Д. Донской, Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин и другие, найти верный, прямой путь к созданию высокохудожественных реалистических образов в музыкальном театре.

Связь с Домом Щепкина творчески обогатила Л. В. Собинова. Замечательный мастер звука, блестящий вокалист, Собинов внес в свое ис-

кусство глубокую взволнованность русской души, внес в него все то, чем жило русское искусство со времен Щепкина. В прекрасном пении Л. В. Собинова и А. В. Неждановой, изумлявшем своим совершенством, всегда «пело сердце», как хорошо сказал про отличительную черту русского искусства М. С. Щепкин, точно так же, как это «сердце» с глубокой искренностью, с высоким волнением, «пело» и трогало сердца в трагическом искусстве Мочалова, в героических монологах Ермоловой, призывавшей к борьбе за человечность и свободу.

Собинов был непрестанным слушателем-зрителем Ермоловой: его поражаало ее искусство — быть правдой на высоте трагедии и простой в героическом порыве.

Собинов умел быть простым, душевным, внутренне правдивым в самых заигранных, крепко заштампованных партиях, как Алфред в «Травиате». — Он же был правдивейшим художником сердечных переживаний, поэтом «лирического волнения» (выражение Пушкина) в незабываемом образе Ленского, где достигал поистине пушкинской простоты.

Эту партию Собинов впервые спел в год открытия Художественного театра (1898). Собинов был близок этому театру в своем искусстве внутреннего построения музыкального образа, неразрывного с образом драматическим.

Прочной творческой дружбой были связаны М. Н. Ермолова и А. В. Нежданова. Ермолова, отстранявшая себя от всякого учительства, приходила на помощь Неждановой в ее стремлении обрести правду чувствования для творимых ею образов — так же, как приходила на помощь Хохлову в его работе над образом Дон Жуана. Советами Ермоловой Нежданова пользовалась при подготовке партии Виолетты в «Травиате» и Мими в «Богеме». Из этих запетых партий русская чудесная певица создала образы, полные живой драматизма и душевной правды.

И во всем своем искусстве, при всем блеске вокального мастерства Нежданова, как и Собинов, оставалась всегда чуткой художницей той «песни сердца», о которой говорил Щепкин, как о драгоценной особенности русского актера и театра. Великая певица искала красоту в правде и находила правду в красоте творимых ею образов.

На небывающую высоту реалистического искусства в музыкальном театре было поднято Ф. И. Шаляпиным. Великий певец-артист называл своим учителем в пении русский трудовой народ: «к пению меня поощряли простые мастеровые русские люди... Ведь русские люди поют с самого рождения... А как хорошо пели! Пели в поле, пели на сеновалах, на речках, у ручьев, в лесах и за лучшей Одержим был песней русский народ...».

От этой песни, с необычайно драматической и лирической правдой выражающей жизнь, быт, мечту и волю русского народа, вел свое искусство Шаляпин. Его мощный трагизм («Борис Годунов»), его эпическая сила («Иван Сусанин»), его едкий юмор (Еремка во «Вражьей силе») — все эти высокие образцы художественного реализма исходят из глубины народной песни, быта, сказки, отраженных в музыке Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова. И сам же Шаляпин прямо и открыто указал, у кого он учился как актер. По его словам, он «учился сценической правде у русских драматических актеров», и, называя среди этих актеров весь цвет Дома Щепкина — Ермолову, Федотову, Лещковскую, Ленского, Рыбакова, Горва, Макшеева, — Шаляпин пишет: «И в особенности архи-гениальнейшая Ольга Осиповна Садовская. Если Элеонора Дузу на сцене почти никогда не была актрисой, а тем именно лицом, которое она изображала, то Ольга Садовская... в этом смысле была еще значительнее... Садовская раздавила меня одним раз на всю жизнь».

Садовская и другие актеры Мало-

го театра помогли Шаляпину подняться до недосягаемых, невиданных ранее высот реалистического музыкального исполнительства. «В основу моей работы над собой я положил борьбу с густым блеском, затмивающим внутреннюю яркость, с надуманной сложностью, убивающей прекрасную простоту, с ходульной эффектною, уродующей величие... Единственно правильным путем к красоте я поэтому признал для себя правду».

В этих словах Шаляпин верно отразил свой путь к реализму на оперной сцене.

Но правда реализма, очевидная для таких мастеров оперы, как Хохлов, Собинов, Шаляпин, Нежданова, была, по существу, враждебна казенным заправялам и аристократическим зрителям-меломанам Большого театра.

Только после победы Великой Октябрьской социалистической революции Большой театр, как целостный творческий коллектив, смог твердо и уверенно стать на прямой путь художественного реализма. Только в советскую эпоху плодотворнейший принцип реализма стал подлинным методом его творчества.

В Большой театр пришел К. С. Станиславский и принес с собой могучий талант и смелую мысль генерального реформатора сцены. В результате «сближения Большого театра с Московским Художественным театром» возникла Оперная студия (сезон 1918—1919 гг.) — зародыш будущего Оперного театра Станиславского. «В музыке, — рассказывает Станиславский, — оперная студия пользовалась вековой культурой Большого театра, а в сценической области — культурой Художественного театра».

В своих беседах с труппой, в своих работах в студии Большого театра Станиславский поставил перед оперным театром проблему создания высокохудожественного, жизненно-правдивого спектакля, отражающего героико-советской действительности.

«Что должен театр давать нам

в современной жизни? — говорил он, — Прежде всего не голое отображение ее самой, но все, что в ней существует, отображать во внутреннем героическом напряжении...». Этот призыв к созданию нового героического искусства Станиславский заключал призывом к битию нового, советского актера: «артист — это тот, для кого театр — его сердце... Служение родине — его сцена. Любовь и постоянный творческий огонь — его роли. Здесь его родина, здесь его упоение, здесь его источник вечной бодрости».

Эти призывы великого реформатора театра нашли отклик в творчестве лучших художников, обрели свое воплощение в лучших спектаклях советского Большого театра. Там, где призывы эти были воплощены в жизнь, там, где дирижеры, постановщики и исполнители спектаклей усвоили себе основную мысль о том, что истинное реалистическое искусство связано с политической и общественной жизнью народа, строящего новую жизнь, — там спектакли Большого театра превращались в высшие достижения реалистического искусства.

Такова последняя постановка «Бориса Годунова» (дирижер Н. Голованов, режиссер Л. Баратов). В дореволюционном Большом театре это была монодрама о преступном дегубийце, терзаемом муками совести; в спектакле отсутствовали заглавные народные сцены: «У Василия Блаженного» и «Под Кромами», иначе сказать, отсутствовало главное действующее лицо — народ, искажен был замысел Мусоргского, писавшего по поводу «Бориса»: «Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере». Эту важнейшую задачу и не пытался решить дореволюционный Большой театр. Его решил советский Большой театр, твердо идущий по пути реализма вместе с Малым, Художественным и другими ведущими театрами нашей страны.

С. ДУРЫЛИН,

Соб. Мем. 2/12/51