

# По пути реализма

За свою долгую и славную историю Большой театр экал эпохи расцвета и восторгов 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 Мамыным и Художественным театрами, и этот прочный союз приводил художников Большого театра к победам на творческом фронте.

В течение многих десятилетий, вплоть до середины пятидесяти 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. Давров и Н. В. Репнин были артистами Малого театра.

Щепкин на сцене Большого театра играл Фаустова в городничего... и он же в опере Кеурбин («Водопад») исполнил сакральную роль. Н. В. Репнина блестяще пела наивную, восторженную партию Надежды в опере «Аскольдова могила» — и она же с такой художественной правдой играла Сюзанну в комедии Бомарше «Женитьба Фигаро», что Великий писатель: «Не действительных лиц песни, которых всех числом 17, хором играли только двое — г-жа Репнина и Щепкин...». Сопоставление оперной певцы с величайшим из драматических актеров говорит само за себя: и Репнина и Щепкин для великого критика-демократа являлись художниками одной школы — переходного реализмического искусства.

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

же «Аскольдовой могиле», популярнейшей опере тех лет, роль Фетлафа играл В. Н. Живоксин и П. М. Садовский, а рядом с ними мастерами реалистической комедии певец А. О. Батлышев с ярким народным юмором пел партию Торопки; и тот же Батлышев с неподдельным патристическим возмущением создавал образ Сабинака в народной героической опере Глинка.

Эти факты из истории Большого театра позволяют приходить к выводу, так как историками театра доселе не оценен тот примечательный факт, что оперная труппа Большого театра формировалась на только при творческом содействии таких «отцов русского сплоченного реализма», как М. Щепкин и П. Садовский, но и с непосредственным их участием.

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

Ухудшавшаяся восполнительским вкусом аристократических зрителей, ненавидевших русское искусство с его реализмом, казенная дирекция отдала Большой театр в распоряжение ирон итальянской опере. П. И. Чайковский с негодованием писал: «в качестве русского музыканта, могу сказать, я слушаю трюки г-жи Пятти, хоть на одно мгновение забыть в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для притока себе ни места, ни времени!..».

Но рядом с Большим театром, где царил временное засилье итальянских и рутинеров, продолжал существовать Малый театр, где Ермолов, Ленский, Садовские неустанно саждали 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 и оперном искусстве. Одним из таких артистов Большого театра был П. А. Хохлов. Для этого певца с изумительным голосом, с тончайшей музыкальностью творческая дружба с артистами Малого театра была необходимым условием его собственного творчества. Он открыто признавал себя учеником М. Н. Ермоловой и А. И. Ленского, он, участвуя в духе художественного сочинения жизненной правды и диалектической красоты, став героическому подвигу и строгой простоте в его выражении. Благодаря направляющим советам и помощи А. И. Ленского Хохлов печатался в образе Лехова все величайшие театральные и выжил в нем материальную и трагическую глубину джорданоуского «шара познания и свободы». Чайковский высоко оценил благородный реализм Хохлова и согласился на постановку «Евгения Онегина» в Большом театре лишь при том непременном условии, что партию Онегина будет исполнять Хохлов. Первые сто спектаклей Хохлов беспрестанно пел Онегина. Это был реалистический образ, воспевавший Чайковского своей глубиной, правдой и простотой.

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

Сильно с Домом Щепкина творчески обогатила Л. В. Собиннов. Замечательный мастер вокала, блестящий вокалист, Собиннов внес в свое ис-

кусство глубокую экзотичность русской души, внес в черт все то, чем жила русская культура ее премьера Щепкина. В прекрасном пении Л. В. Собиннова и А. В. Неждановой, называвших своим совершенством, всегда «пело сердце», как хорошо сказал про отличительную черту русского искусства М. С. Щепкин, точно так же. «...и сердце» о глубокой искренности, с высокой возмущением, «пело» и трогало сердца в трагическом искусстве Мочалова, в героическом монологе Ермоловой, признававшей к борьбе за человечность и свободу.

Собиннов был непрестанным слушателем-зрителем Ермоловой: его поразило ее искусство — быть правдой на высоте трагедии и простой в героическом дорье.

Собиннов умел быть простым, душевным, внутренне правдивым в самых заграничных, крепко зашитами вышивая партиях, как Альфред в «Травнике». — Он, эдак, был, правдивым художником сердечных переживаний, поэтому «лирического волнения» (выражение Пушкина) в незабываемом образе Ленского, где догнал постоянные пушкинские простоты.

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

Прямой творческой дружбой были связаны М. Н. Ермолова и А. В. Нежданова. Ермолова, отстранившая себя от всякого учительства, пришла к помощи Неждановой в ее огромных обрести правду чувствования для творческих ее образов — так же, как приходила на помощь Хохлову в его работе над образом Дон Жуана. Советами Ермоловой Нежданова пользовалась при подготовке партии Виолетты в «Травнике» и Мими в «Богеме». На этих запятых партий русская чудесная певица создала образы, полные живого драматизма и душевной правды.

И во всем своем искусстве, при всем блеске вокального мастерства Нежданова, как и Собиннов, оставалась всегда чуткой художницей той эпохи сердца, о которой говорил Щепкин, как о драгоценной особенностях русского актера и театра. Великая певица искала красоту в правде и находила правду в красоте творческих ее образов.

На небывалую высоту реалистического искусства в музыкальном театре было поднято Ф. П. Шаляпиным. Великий певец-артист называл своим учителем в пении русский трудовой народ: «Я певню меня поощряли простые мастеровые русские люди... Вель русские люди поют с самого рождения... А как хорошо пел! Пел в поле, пел на сенокосах, на реках, у ручьев, в лесах и на лучшей. Очеркнул был песней русский народ...».

От этой песни, с необычайно драматической и зрительской правдой выражающей жизнь, был жуту и волю русского народа, вел свое искусство Шаляпин. Его мощный трагизм («Борис Годунов»), его эпическая сила («Иван Сусанин»), его острый юмор («Еремка во «Вражьи слезы») — все эти высокие образы художественного реализма неслышно из глубины народной песни, былин, сказок, отраженных в музыке Глинка, Мусоргского, Римского-Корсакова. И сам же Шаляпин прямо и открыто указал, у кого он учился, как актер. По его словам, он «учился сплоченной правде у русских драматических актеров», и, называя среди этих актеров пел дед Дома Щепкина — Ермолову, Федотову, Ленскому, Ленскому, Рыбакову, Гореву, Макушев. — Шаляпин пишет: «И в особенности архангелышней Ольга Осиповна Садовская. Если Ермолова дала на сцене почти никогда не была актрисой, а тем не менее лицом, которое она изображала, то Ольга Садовская... в этом смысле была еще значительнее... Садовская раздала меня один раз на всю жизнь».

Садовская и другие актеры Мало-

го театра помогли Шаляпину подняться до недостижимых, невыявленных ранее высот реалистического музыкального исполнительства. «В основе моей работы над собой — и подлинная борьба с пустым блеском, ослепляющим внутреннюю яркость, с издательской самолюбием, убивающей простоту, с художественной искусностью, уводящей ввысь... Единственно правильным путем к красоте и поэтичности признаю для себя правду».

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

Но правда, реализм, означавшая для таких мастеров оперы, как Хохлов, Собиннов, Шаляпин, Нежданова, была, по существу, неразрывно связанная с аристократическим зрителем-меломаном 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 нормальным методом его творчества.

В Большой театр пришел К. С. Станиславский и принес с собой могучий талант и смелую мысль революционного реформатора сцены. В результате «сближения Большого театра с Московскими Художественными театрами» возникла Оперная студия (сезон 1918—1919 гг.) — зародыш будущего Оперного театра Станиславского. «В музыке», — рассказывает Станиславский, — оперная студия пользовалась джорданоуской культурой Большого театра, а в оперной области — культурой Художествен-

ного театра». В своих беседах с труппой, в своих работах в студии Большого театра Станиславский поставил перед оперным театром проблему создания высокохудожественной, жизнеподобной оперы, отражающей героическую советскую действительность. «Что должен театр давать нам

в современной жизни? — говорил он. — Прежде всего не голое изображение ее самой, но все, что в ней существует, отражает во внутреннем героическом напряжении... Этот призыв к созданию нового героического искусства Станиславский заключал призывом к бытию нового, советского актера: «Артист — это тот, для кого театр — его сердце... Служение родные — его спина. Любить и постоянный творческий огонь — его разум. Здесь его родина, здесь его убеждение, здесь его источник детской бодрости».

Эти призывы великого реформатора театра вызвали 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 установили себе основную мысль о том, что истинный 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» (режиссер Н. Голованов, режиссер Л. Баратов). В революционном Большом театре это была монодрама о преступном джорданоуском, терзаемом муками совести, в спектакле, отсутствовали всеобщие народные сцены: «В Васькина Васькиного» и «Под Кромаром», иначе сказать, отсутствовало главное действующее лицо — народ, искаженный был замесом Мусоргского, певшего по поводу «Бориса»: «Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единым песню. Это моя задача. И попытка разрешить ее в опере. Эту важнейшую задачу и не пытался, решил джорданоуский Большой театр. Ее решил советский Большой театр, твердо идущий по пути реализма вместо с Мамыным, Художественным и другими нашими театрами нашей страны.

С. ДУРЫЛИН.