

сомнений. Так же как и то, что только в преодолении формалистических влияний и всех их последствий, в борьбе за высокое идейное и художественное качество — залог рождения новой, подлинно советской оперной классики.

Формализм губительно сказывался не только непосредственно в самом оперном творчестве. Он мешал Большому театру вообще заниматься новой советской музыкальной драматургией. Ведь еще сравнительно недавно каждый раз, когда начинался только разговор о том, что Большой театр будет ставить советские оперы, — сейчас же возникало сомнение: его ли, Большого театра, это дело? Следует ли такому театру, как Большой, вообще заниматься проблемами советской оперы? Его удел — классика!

Новую оперу создавать и ставить должны новые, молодые советские музыкальные театры, не обремененные грузом прошлого, а Большой театр — театр классических традиций — слишком стар для этого. Так зачастую говорилось, а думалось при этом вдобавок еще и иное — дело было не в возрасте театра, и подразумевалось не его старость, а его «устарелость». Большой театр был всегда синонимом классических традиций, академического искусства, и те, кто отвергал классику, поносил академические традиции, тот отказывал Большому театру в праве на яркую творческую жизнь и на новый советский репертуар.

Формалисты, которым всегда ненавистна была национальная русская культура и великое классическое наследие, усиленно воздвигали высокую и глухую стену, отделявшую ГАБТ от советской оперы. В кривом зеркале формализма и облик Большого театра искажался, искажалось и самое представление о советской опере.

Таким образом, соединение Большого театра и советской оперы приобретает для нас сейчас особый смысл и значение — речь идет об окончательном и полнейшем выкорчевывании формалистического «наследия», об осуществлении задач, поставленных партией, задач создания советской классической оперы, опирающейся в своем развитии на великие традиции русского оперного наследия. Так старый наболевший вопрос получает в практике развития советского оперного театра свое единственно пра-

вильное решение и с головы, что называется, ставится, наконец, на ноги.

То, что формалисты всех мастей вменяли в вину Большому театру, на основе чего отлучали его от советской современности, на самом деле является важнейшим и ценнейшим достоинством Большого театра. Не вопреки, а благодаря своей классической культуре Большой театр не только может, но и должен заниматься созданием нового советского репертуара. Больше того, Большой театр обязан возглавить эту борьбу за советскую оперу.

Формализм не только многие годы обтыжно третировал Большой театр как оплот художественной реакции и мертвой «академической» культуры, якобы не способной к развитию. Дабы подвести под эту лживую концепцию соответствующую «идейную базу», грубо извращалась и дореволюционная история Большого театра. Формалисты «сокрушались» по поводу того, что Большой театр до революции назывался императорским, без конца говорили о его отсталости, казенном бюрократизме и т. д. и т. п.

Развезть эту, с позволения сказать, «историческую концепцию» — значит не только реабилитировать прошлое ГАБТ, но и помочь найти, открыть и для советской оперы и для самого Большого театра широкий путь в будущее.

Давно приспело время написать исторический очерк о Московском Большом театре. Очерк этот тем более необходим и важен, что «историческая концепция», о которой мы говорили выше, не только абсолютно антинаучна и вульгарна, но совершенно превратно трактует роль Большого театра в истории русской национальной художественной культуры. Да, Большой театр имелся императорским, он был в старой царской России на «привилегированном» положении, жил под неусыльным наблюдением и олекой министерства двора, целой когорты царских чиновников и самого царя. Неисчислимы вред деятельности Большого театра причинил царизм и его «культурная» политика. Однако царизм не мог приостановить развитие русской музыки и, в частности, русской оперы. А Большой театр, несмотря на все старания великосветской черни, несмотря на все помехи и препятствия, чинимые «властями предрержащими», был неразрывно связан с русским оперным творчеством, с русскими композиторами-классиками.

Дореволюционный путь Большого театра нельзя рассматривать вне борьбы за русское национальное искусство, вне борьбы двух культур в одной национальной культуре. История Большого театра отражает в себе эту борьбу за создание национальной русской демократической культуры, и, в частности, русского демократического оперного искусства.

В данной статье мы, естественно, не можем полностью раскрыть, а тем паче исчерпать огромнейшую и по-настоящему еще даже и не тронутую тему о влиянии русской национальной демократической культуры на Большой театр. Лишь отдельные аспекты этой ждущей еще своего исследования темы мы затронем сейчас.

Большой театр на всем протяжении своей дореволюционной истории испытывал большое и все возрастающее воздействие русских композиторов и их оперного искусства.

История оперы в России в XIX веке была необычайно своеобразна и, надо сказать, ни в чем решительно не походила ни на одну историю искусства оперы ни в одной другой стране. Это своеобразие оперного развития в России наложило свою неповторимую и своеобразную печать и на развитие Большого театра.

Прежде всего к самой опере как к искусству в России со стороны передовой общественности вообще, художественной интеллигенции в частности, существовало совсем особое отношение, мы бы сказали, необыкновенной серьезности. Если говорить о XIX веке, о классической русской опере, то Глинка сразу же, первой же своей оперой положил начало этому сугубо серьезному отношению к опере как к искусству.

Эта серьезность, противостоявшая всем традициям феодально-дворянской культуры, отводившей опере (и балету в особенности) роль пустого и фривольного придворного развлечения, — эта, повторим, глинканская серьезность в свою очередь складывалась, если можно так выразиться, из нескольких компонентов. Сопоставив на мгновение, скажем, двух «Иванов Сусаниных» — Кавоса и Глинки, — понимаешь, какой перелом совершил Глинка именно в самом отношении к опере. Кавос написал «верноподданнический водевиль» со знаменитым нрав-

учением: Пусть злодей страшится И дрожит весь век Должен веселиться Добрый человек

Глинка же создал национальную патристическую эпопею, в которой народный мотив поднял до трагедии. На другого, гораздо более уже широкого, демократического зрителя ориентировался великий классик. Большие и серьезные идеи русская опера может и должна разрабатывать по-серьезному — это декларировал Глинка своей первой оперой. И это было новым словом не только в русском, но и в мировом искусстве, — такой оперы, на такую тему, как сусанинская, нет и понятия ни



В. И. Сух.