



В. Р. Петров.

борящегося за правду, справедливость и свободу.

Какой же по меньшей мере паникой и фальшивой представляется в свете всего сказанного версия о якобы «дегероизации» оперы в середине XIX века! Наоборот, именно русская опера реабилитировала жанр исторической большой оперы. Только герои русской оперы были иные — не картонные, холодные, выдуманные ложноклассические «герои», а настоящие, живые, реальные русские люди — будь то народный герой простой русский крестьянин Сусанин или новгородский гость Садко, князь Игорь Святославич или вояка псковской волиницы Туча

Чутко реагируя на все сдвиги в общественном сознании, отражая передовые идеи современности, русская опера с 60-х годов прошлого столетия одной из своих главных тем избирает тему раскрепощения простого

русского человека — и прежде всего русской женщины. В жанре лирической оперы русская музыка в этом плане дала «Евгения Онегина» Чайковского — шедевр, равного которому не найти больше нигде. Тема эмансипации русской женщины, тема освобождения и борьбы человека за свои человеческие права является темой особенно близкой драматургии Чайковского. Но опять-таки интереснейшая подробность, на которую никогда не обращало внимание наше музыковедение. После «Онегина» Чайковский вернулся опять к историческому жанру, написав «Орлеанскую деву». Почему? Нет никакого сомнения в том, что причиной здесь была «суженная» площадка действия лирической психологической драмы. Лирический жанр по многим причинам необыкновенно прельщал Чайковского, и все же мы видим — он счел себя не в праве оставаться в его скромных, маленьких рамках и он совершил удивительную вещь: сумел соединить два жанра в одном жанре исторической оперы — и «Орлеанская дева», и «Мазепа», и «Пиковая дама» представляли собою исторические и вместе с тем психологические драмы.

Стремление разговаривать с массой, с народом — вот что всегда определяло круг тем и эстетику русской классической оперы — отсюда выбор сюжетов, доступность, разнообразие и величайшая правдивость художественных средств и форм, используемых композиторами (вспомним музыкальные драмы Мусоргского и оперу-былину «Садко», исторический эпос «Князя Игоря» и психологический роман в опере «Онегин», волшебную оперу-сказку и реалистическую комедию «Черевички» и т. д., и т. д.).

Отсюда и классичность русской оперы XIX века, исчезающая в оперном искусстве Запада. Новаторская по своему содержанию и стилю, русская опера была подлинно классической в своем монументальном величии, историчности и глубине, идущих от народной эпической русской стихии, от классической простоты и величия русской литературы и русского театра, от всей окружающей действительности.

«Прошедшее в настоящем» — таков был творческий лозунг Мусоргского. Он в прошлом искал корней настоящего, светом современной ему идеи освещал прошлое Родины. Так поступали, по существу, все русские оперные композиторы-классики: к исторической теме, к историческому прошлому они подходили с меркой своей современности. В этом они были в самом точном смысле слова тенденциозны, вкладывая в исторически объективное изображение прошлого высокие этические и социальные идеи своей современности.

Герцен в «Былом и думах» писал о «религии» русской передовой интеллигенции — о «религии долга». А разве русские композиторы XIX века не исповедывали этой «религии» в своем творчестве! И здесь опять же великий пример дал Глинка. Идеи патриотического долга проникнут его «Сусанин». Та же идея долга, идея верности — в «Руслане и Людмиле», причем она в полной мере свойственна обоим главным героям оперы — и Руслану, и Людмиле.

Характерная деталь: о том, что юношескую поэму Пушкина Глинка трактовал в серьезной эпической манере, писалось много. Интересно другое: как у Глинки юная пушкинская Людмила «возрастает» и обретает «чувство ответственности». В поэме Людмила в заточении у Черномора раньше отказывалась от еды, потом «подумала... и стала кушать». У Глинки Людмила стойко и до конца выдерживает искушение и не идет ни на какие «компромиссы» со злым карлом Медючь, но очень многозначная!

А разве все оперное творчество Чайковского не посвящено утверждению той же идеи долга и верности? В «Опричнике» Андрей Морозов гибнет, нарушив обет опричника, данный Ивану Грозному. Татьяна из чувства долга остается с Гре-

миним. В «Орлеанской деве» та же идея патриотического долга, что и в «Сусанине», дана как бы в отрицании: герой, пренебрегший своим гражданским долгом, поступивший общественным ради личной благополучия и счастья, несет неизбежную и законную кару. Та же тема долга остается главной, ведущей и во многих других операх: в «Князе Игоре», «Пиковой даме», «Шеллоге». Напомним, что и в последних своих операх Римский-Корсаков остался, по существу, верен тем же идеям и вернулся к «глинкинскому» тематике: разве в «Кашее» нет «русланистского духа», разве Феврония не отдает жизнь, защищая от татар родную землю?

Таковы некоторые из неповторимых и своеобразных национальных черт, которые были свойственны русской оперной школе и отличали ее решительно от всех других национальных оперных школ.

Надо ли подчеркивать, что своеобразие русской оперной драматургии наложило свой особый и тоже поистине неповторимый отпечаток на всю деятельность Московского Большого театра? Да иначе и быть не могло. «Монополия» на оперную сцену, которую присвоило себе самодержавие, фактически приводила к тому, что все композиторы, сочинявшие оперы, вынуждены были



Г. С. Пирогов