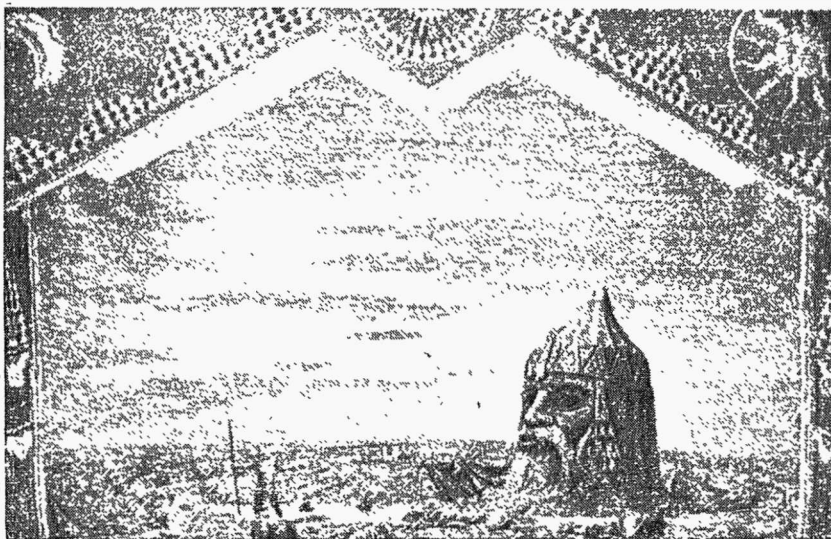




«Руслан и Людмила». Руслан — арт. И. Петров. 1948 г.

стремиться попасть на императорские сцены. С другой стороны, дирекция императорских театров — хочешь-не хочешь — вынуждена была пускать русских композиторов на петербургскую и московскую сцены.

Не ясно ли, что все это не могло не отразиться на развитии, на всем характере русского оперного театра? В самом деле, надо себе реально представить, с какими особыми, новыми требованиями и задачами сталкивался режиссер Большого театра каждый раз, когда ему предстояло ставить «Сусанина», «Русалку», «Опричника» или «Онегина», «Князя Игоря» или «Чародейку», какие небывалые образы надо было создать русским оперным актерам, чтобы понять источник и глубину постоянно возрастающего воздействия русского оперного репертуара на русский музыкальный театр. Самый стиль русской актерской игры — стиль великой простоты и праздности — сформировался под влиянием новой русской оперной драматургии, все активнее завоевывавшей подмостки театра. При этом надо иметь еще в виду, что здесь на подмостку оперным композиторам шел Московский Малый театр. В дружбе этих театров также проявляется своеобразие развития русской оперы и оперного театра: русская опера

была всегда тесно связана с русской драмой — и в Москве в особенности. Объясняется эта связь, конечно, отнюдь не тем, что Малый театр жил под боком у Большого. Потребность общения с переломным драматическим театром была естественной.

На сцене Большого театра впервые шел спектакль Малого театра «Снегурочка» с музыкой Чайковского. На сцене Малого театра впервые шел «Евгений Онегин» Чайковского в исполнении студентов Московской консерватории. Это свидетельствует, что театры Москвы, Московская консерватория жили дружно, не замыкаясь в четырех стенах своего искусства. Но важнее отметить еще и другое — связь между Чайковским и Малым театром.

Значительный московский Артистический кружок, как известно, объединял передовую московскую художественную интеллигенцию в одну большую дружную, духовно близкую семью. Александр Островский и Николай Рубинштейн стояли во главе этого кружка. Чайковский, попав в Москву в 1866 году, сразу же нашел здесь необычайно радужный прием, сердечное понимание и горячую любовь. Пров Садовский души не чаял в молодом Петре Ильиче. Скоро возникла и творческая дружба Чайковского с

Малым театром и прежде всего с Островским. История незаписанной Чайковским оперы «Гроза» и написанной, но уничтоженной (и сейчас восстановленной) оперы «Воевода» (по Островскому) всем хорошо известна. Напомним также, что позднее Чайковский писал музыку для Малого театра к драматическому спектаклю «Воевода» и к «Гамлету». Больше того, когда сопоставляешь хронологию творчества Чайковского и репертуарную хронологию Малого театра за 25—27 лет — с 60-х годов до 1893 года (год смерти Чайковского), находишь следы совершенно неопровержимых связей оперной драматургии Чайковского и репертуара Малого театра «Воеводу» Чайковский принимался писать в 1868 году, а эта драма Островского шла в Малом театре с 1865 года. «Опричник» в драме шел с 1867 года — Чайковский написал оперу в 1872 году. «Ваньку-ключника» Чайковский собирался писать в 1881 году, а пьеса эта шла в Малом театре в 1880 году. «Чародейка» Шпагинского была поставлена на драматической сцене в 1884 году, Чайковский начал писать «Чародейку» в 1887 году, наконец «Дочь короля Ренэ», поставленная в драме в 1888 году, в 1891 году превратилась в оперу «Иоланта». Непосомнительная связь существует между оперой «Орлеанская дева» Чайковского и спектаклем Малого театра (Иоанна—Ермолова).

Таким образом, Чайковский — музыкальная гордость России и Москвы, всеобщий любимец, непревзойденный авторитет — мог быть связующим звеном и между Большим и Малым театрами. И когда Чайковский говорил, что в опере «не следует изыскать за внешними эффектами, а выбирать сюжеты, имеющие художественную цену, интересные и захватывающие за живое», что он «всегда старался выбирать сюжеты, в которых действовали настоящие, живые люди», он черпал эти идеи и в русской литературе, и в русской музыке Глинки и Даргомыжского и, конечно, в своем любимом Малом театре.

Слова Чайковского мог, по существу, повторить каждый русский композитор. Это была общая программа русских музыкантов и, значит, русского оперного театра.

Можно ли себе в самом деле представить, чтобы могучий гений Ермолов — Орлеанской девы не повлиял на чудесную оперную Иоанну — Дейшу-Снопинскую? И если свою «Чародейку» Чайковский начал

писать под впечатлением драматического спектакля, возможно ли было, чтобы, стоя за дирижерским пультом на премьере в Мариинском театре, Петр Ильич не внушал исполнителям роли Кумы те мысли и чувства, которые захватили великого композитора в игре великих актеров «Дома Островского»? Да, если Малый театр по праву назывался «Домом Островского», то Большой театр — чем дальше шло время, тем ярче и величественнее развивалось творчество Чайковского — тем больше становился театром Чайковского, театром реалистической русской национальной оперы и балета.

По существу — это самое основное и главное, что нужно сказать о становлении Московского Большого театра. Но так же, как ошибочно видеть во всей дореволюционной истории Мариинского и Большого театров только несвободность и самодурство царских сановников, так же неверно представлять себе завоевание императорской сцены демократическим передовым русским оперным искусством, как мирный процесс медленного «крещения». Нет, это было именно завоевание, борьба, острейшая, неустанная борьба двух культур в одной национальной культуре. Она принимала разные формы, протекала то необычайно бурно, активно, то как бы уходила вглубь, ни на минуту, однако, не утихая, не прекращаясь, непрерывно давая о себе знать.

Борьба двух культур в национальной русской культуре — эта тема не освещена в нашем музыковедении совершенно; не затронута она и в истории Большого театра. Эта тема требует и особого внимания и особо серьезной и глубокой проработки. Только об отдельных эпизодах этой борьбы мы можем иметь возможность говорить в данной статье. Нам важно отметить лишь динамику этого процесса, его развитие.

Конечно, одним из самых ярких примеров столкновения двух направлений, двух мировоззрений и двух культур является история глинкинского периода — «Ивана Сусанина», превращенного полем монарха-солдафона в «Жизнь за царя».

Глинка был первый русский композитор-классик, и классика наша сразу же заявляла себя как неприятие реалистическое, как культура демократическая. Николай I, почуввав врага сразу же попытался его нейтра-