

«Евгений Онегин». Ленский — арт. С. Лемешев, Ольга — арт. В. Гагарина, Онегин — арт. П. Норцов, 1946 г.

лизовать, а еще лучше — перетащить, переманить на свою сторону. Но тогда еще не было полного осознания борющимися сторонами непримиримости двух враждебных направлений, двух враждебных музыкальных культур. Оно пришло позднее. «Руслан» был в горюх снарядом, взрывавшим устои «императорской» оперной цитадели. Потому вторая опера Глинки и стала «мученницей» (как ее назвал Стасов), ибо она была полпредом демократической оперной культуры в стане врагов. Но и «Руслан» сравнительно легко еще проникал в этот вражеский стан. Его крохмали, выкидывали из него целые картины, на много лет снимали вовсе со сцены — но с ним как-то мирились. Мирились в императорском театре еще и с «Русалкой», нашедшей своего зрителя — нового зрителя, только в 1865 году, когда премьерой новой постановки этой оперы сопровождалась грандиозным успехом Судьба этой «золушки» русской оперной сцены как будто совсем неожиданно, «внезапно», в один вечер переменялась — «Русалка» обрела признание и популярность. Это было признание демократического разночинного зрителя 60-х годов. И чем больше разночинец завоевывал себе положение в зрительном зале императорских

театров, чем решительнее и определеннее заявлял свои симпатии и требования, тем более ненавистной становилась новая русская классическая опера публике партера и самодержавным властям, тем более притесняли и выживали русскую оперу со сцены императорских музыкальных театров.

С Чайковским, с «Могучей кучкой» не мирились, перед ними закрывали двери, уже как перед врагами. История с постановкой «Воеводы» на сцене Большого театра, после которой композитор сжег партитуру своей первой оперы, — разве это не проявление той же борьбы, того же стремления дирекции императорской сцены так «поставить» новую оперу, чтобы композитору не повально было вновь со своими произведениями «лезть» в Большой императорский театр.

А до какой остроты доходила борьба — и на сцене и в зрительном зале того же Большого театра, — можно судить по инциденту, происшедшему с Чайковским на спектакле «Иван Сусанин» в 1866 году, когда аристократическая публика партера, шовинистически настроенная, вынудила Чайковского уйти со спектакля. Дело происходило вскоре после покушения Каракозова и

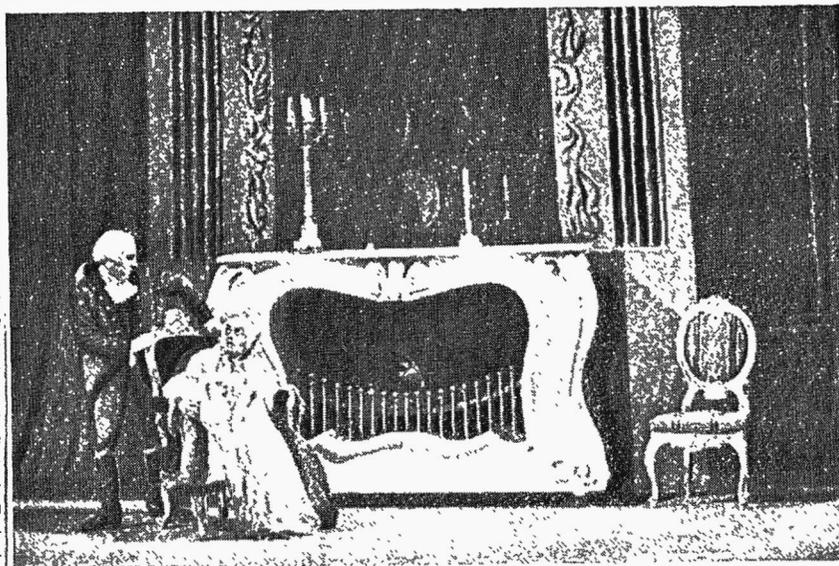
Александра II. Был пущен слух, что Каракозов — поляк. По сему поводу на сцене Сусанин избивал (всерьез!) хористов «люляков», и публика, выражая верноподданнические чувства, ревела в восторге по поводу потасовки, шедшей на сцене. А Чайковский в это время спокойно углубился в партитуру глинканской оперы. Этого было достаточно, чтобы «непатриотичное» поведение молодого композитора «возмутило» великосветских снобов, от которых Чайковскому и пришлось в конце концов спасаться бегством.

Есть нечто глубоко символичное в этом эпизоде: свалка на сцене, рев в партере, публика которого использует оперный театр для шовинистической демонстрации — и русский композитор, «глухой» к националистическим «чувствам» высшего общества, но зато прекрасно слышащий подлинно национальную, подлинно патриотическую музыку Глинки..

Только под нажимом и после жесточайшего сопротивления, только вынужденная уступать общественному мнению, с диким упорством цепляясь за каждую пядь сцены, дирекция императорских театров «допускала» оперы Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина на русскую сцену. И какая дьявольская изобрета-

тельность в придумывании поводов для отказов, для цензурных запретов, какие «разнообразные» средства сопротивления и борьбы против ненавистной, растущей и завоевывающей все новые позиции демократической оперной культуры! Где нельзя идти напролом, действовать грубым запретом, не попытаться ли взять свое хитростью, обходным движением, нельзя ли подладиться, переманить к себе, использовать в своем «фарватере». Купить, если не за деньги, то лаской.

Разве не были приглашены в императорскую дирекцию четверо композиторов «Могучей кучки», чтобы подписать контракт на написание «Млады»? А Всеволожский — не вползал ли он в доверие к Петру Ильичу Чайковскому, не тащил ли его к себе, заказывая «Спящую красавицу»? По мысли Всеволожского, это должен был быть «роскошный», аристократический «европейский» балет, а Чайковский превратил его — конечно, вопреки воле дирекции — в русский балет, в своего рода хореографического «Руслана и Людмилу». А заказ на «Иоланту» и «Шелкунчика» — разве и здесь не было попользования Всеволожского «взять в плен» великого музыканта. И



«Пиковая дама». Герман — арт. Н. Ханаяев, Графиня — арт. Б. Златогорова, 1931 г.