

ство царским двором, с легкостью отдававшим Большой театр во владение иностранцам, и исполненными национальным достоинством деятелями русской музыкальной культуры. В этой борьбе приняли участие Алябьев и Верстовский, Глинка и Даргомыжский, Чайковский и Бородин, Серов и Балакирев, Мусоргский и Римский-Корсаков. Уже к концу XIX века русская демократическая музыкальная культура заняла ведущее место в творческой жизни Большого театра. На ее основе росла и формировалась русская национальная школа музыкально-исполнительского мастерства.

В силу всех особенностей исторического развития России борьба за самостоятельность русской музыкальной культуры имела не только национальную, но и демократическую основу, так как это была борьба против засилья иностранцев и вместе с тем — против покровительства им, космополитствующего царского двора. В истории Большого театра мы находим блестящее подтверждение знаменитого положения Ленина о борьбе двух культур в каждой национальной культуре.

Таким образом, оставаясь по названию императорским, Большой театр становился демократическим по всей сущности своих устремлений и своего развития. Эта стойкость демократических традиций и позволила Большому театру уже в первые послереволюционные годы сыграть большую роль в развитии советского театрального искусства. Советской власти не пришлось кардинально изменять состав труппы или ломать накопленный Большим театром русский и западный классический репертуар.

Когда двуглавый орел был снят с монументального фронтона Большого театра и на его месте засиял серп и молот, всем, кто по-настоящему любил русскую музыку, стало дышать легче, ибо впервые возникла возможность исполнить ее в подлинном виде, сняв все путы искажений и фальши. И не случайно великие ко-

рифеей Большого театра А. В. Нежданова и Л. В. Собиннов стали первыми патриотами строительства советского театра.

Советское правительство проявило чрезвычайное внимание и заботу в отношении Большого театра в самые трудные годы. Ленин неоднократно говорил, что новая пролетарская культура не может возникнуть из ничего, что она должна быть естественным развитием и продолжением всего лучшего, что было накоплено человечеством в прежние эпохи. Вопрос возник не о ломке старого наследия, а наоборот, о сохранении и продолжении лучших традиций классики, об очищении вслуженных произведений от искажения и купюр придворных управителей, об органическом наполнении театра новой, большевистской идейностью. Сохранив свои лучшие традиции, Большой театр получил вместе с тем и наибольшее право на создание нового репертуара. Таков был генеральный путь развития советского Большого театра.

Конечно, было не мало попыток исказить политику партии, не мало левацких намерений «подправить» классику.

Но наша партия, ее вожди В. И. Ленин и И. В. Сталин настойчиво воспитывали в кадрах мастеров советского искусства любовь и уважение к классическому наследию, подчеркивая, что новая, социалистическая культура может расти только на основе усвоения и развития лучших традиций и достижений культуры прошлого.

В 1929 году в письме к Билль-Белоцерковскому товарищ Сталин поставил задачу создания высокоидейных, художественных произведений советского характера, которые достойно продолжали бы великие традиции русской классики и в порядке соревнования вытесняли со сцены «пролетарскую макулатуру».

Такая постановка вопроса была весьма актуальной и для музыкально-сценической советской культуры.

В первые годы революции на сцене Большого театра, наряду с хорошими произведениями, появилось немало и «непролетарской макулатуры»: «Трильби» Юрасовского, «Смерч» Бера и ряд подобных им произведений, не поднимавших идейно и художественно театр, а, наоборот, тянувших его назад.

Недостаточная последовательность и отсутствие высокой требовательности в создании нового репертуара привели к тому, что на сцену Большого театра проникли такие откровенно формалистические произведения, как «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, «Футболист» Оранского, «Леди Макбет Мценского уезда» и «Светлый ручей» Шостаковича.

И вместе с тем уже создавались первые выдающиеся произведения, ставшие этапными в развитии Большого театра, — «Красный мак» Глиэра, «Пламя Парижа» Асафьева.

Налицо были две борющиеся тенденции — реалистического искусства, наполненного советской идейностью, и формалистического, аполитичного и чуждого народу. По указанию Центрального Комитета партии в начале 1936 года «Правда» выступила с известными статьями «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», которые сурово осудили аполитичность, формализм и натурализм в творчестве советских композиторов и Большого театра. В этот же период в беседе с постановщиками оперы «Тихий Дон» товарищи Сталин и Молотов направляют внимание коллектива Большого театра на задачу создания советской оперно-балетной классики.

Ясные и принципиальные указания партии, большая помощь, оказанная театру, дали плодотворные результаты. На его сцене один за другим появляются такие спектакли, как «Тихий Дон» (1936 г.), «Бахчисарайский фонтан» (1936 г.), «Поднятая целина» (1937 г.), «Антеннок» (1937 г.), «Броненосец «Потемкин» (1938 г.), «Кавказский пленник» (1938 г.), «Светлана» (1939 г.). Эти спектакли знаменовали художественный и

идейный рост театра, развитие и укрепление в его творчестве метода социалистического реализма.

В годы войны Большой театр не прекращал творческой работы, создавая новые спектакли по произведениям и композиторов-классиков и советских авторов. Непрерывно растет политическая и творческая зрелость коллектива. Самоотверженный патриотический труд позволил коллективу, наряду с работой на двух сценах, дать свыше десяти тысяч концертов для воинов Советской Армии. Задача руководства Большого театра в этот период заключалась в том, чтобы использовать выросшую активность коллектива, его политическую и творческую зрелость для дальнейшего подъема театра, укрепления и развития завоеванных им реалистических позиций.

Вопреки мнению коллектива, руководством театра была принята и поставлена опера «Великая дружба» Мурадели, подвергнутая резкой принципиальной критике в историческом постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года. Это постановление, давшее точное и ясное указание о путях развития советской музыки и советского музыкального театра, явилось программой для нового творческого подъема Большого театра.

Один за другим создаются спектакли, которые дают как бы второе рождение замечательным произведениям русской классики. Основой работы театра над классикой являлись указания товарища Сталина, данные им в связи с постановкой оперы «Иван Сусанин». В этих указаниях была с исчерпывающей ясностью подчеркнута необходимость исторической достоверности спектаклей Большого театра, умения дать правильную сценическую характеристику народа, различных социальных прослоек старой России, была подчеркнута высота требований, которые предъявляют Большому театру во всех сторонах его деятельности — больших и малых — правительством и зрителями.