„Горький", орган партбюро, м-ката и дирекции МХАТ СССР им. Горького
№ 22 (122), 5.XII.1940, с. 3

Двадцать лет Государственного музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко

Выступление Вл. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО на торжественном вечере, посвященном 20-летию театра.

★ ★ ★

ПУТЬ ТЕАТРА

Рождение Музыкального театра относится к 1920 году. Он возник в составе Московского Художественного театра, начале как Музыкальная студия МХАТ, которая в 1926 году была преобразована в государственный театр.

Первые годы революции диктовали настойчиво и ясно задачу основательной реформы оперы. Эту реформу можно было осуществить только путем неутомимой, тщательной ежедневной работы над воспитанием актера. По-новому была поставлена проблема об идейной стимуле оперного спектакля. Не только голая техника, пусть порой самая замечательная, а идейно-насыщенный оперный спектакль, где в великолепном единстве сосуществуют музыка и драматическое действие.

Путь, пройденный творческим коллективом театра за 20 лет, — это путь постепенного и закономерного развития. Совершенно оправданным является то положение, что в первые годы своей деятельности Музыкальный театр (тогда еще Музыкальная студия) тратил свои силы и энергию на освоение более легких в вокальном, но более трудных в сценическом отношении спектаклей, как, например, оперетта и комическая опера. Задача состояла в том, чтобы через актера и певца притти к синтетическому артисту, т. е. к такому артисту, который соединил бы в себе с одинаковой убедительностью и прекрасного певца и прекрасного актера. Слияние внешней техники, ритма слова, пения с технической внутренней, с реалистической правдой переживания и законами внутреннего оправдания и социально-политическое искусство Музыкального театра.

16 мая 1920 года в помещении Московского Художественного театра была показана московскому зрителю первая работа Музыкальной студии «Дочь Анго» М. Лешова, Вл. И. Немировича-Данченко ставился свой выбор за этой комической опере, так как среди огромного репертуара оперетт и комических опер «Дочь Анго» выгодно выделялась социальной значимостью содержания и качеством музыки. Большие драматические действия, умело сделанная интрига, тщательно воспроизведенный колорит эпохи.— все сделало спектакль художественно полнокровным и эмоционально ярким. Первый же спектакль вызвал единодушное признание молодого театра и его принципов.

«Перикола» Оффенбаха приближает театр к оперетте, к ее стихийности, к ее приемам чистой театральности, к ее легкости, буффонности, гротеску, остроумию, пренебрежительности к буржуазу, сочетанию с мелодраматической характеристикой двух основных персонажей — Пирикоды и Пикилло.

Но уже постановка «Иностраты» была разрешена в плане патетической поэмы. Несмотря на рискованный сюжет и острый откровенный язык Аристофана, этого, по словам Гете, «небалансированного любимца муз», не прикрашивого «приличных» или «неприличных» слов, спектакль «Инострата» утверждал мораль, а не растлевал ее. Идеи пьесы сводится к протесту против войны, во имя права на жизнь и счастье. Здоровый, чистый, прямой и сильный подход театра к идее пьесы и создал спектакль, в котором возвышенный героизм сочетался с патетической комедией.

Работа над спектаклем «Кармелита и солдат» («Бривиба» Ж. Бизе, на новый текст П. Антокольского) — сделала попытку молодого театра. В ней Вл. И. Немирович-Данченко задумал античные формы применить к современному спектаклю. Спектакль «Кармелита» основан на принципах античной «трагедии». Количество действующих лиц сведено до минимума. Хор располагается на двухярусной площадке, ему возвращена миссия идеализированного зрителя. Он радуется, негодует, предостерегает, печалится вместе с зрителями партера и вместе с этим зрителем наблюдает, как герои любят, страдают и убивают друг друга.

Последующий, так называемый «Пушкинский спектакль», состоял из трех небольших произведений: «Адеко» Рахманинова, «Бахчисарайский фонтан» Арензского и «Египетские ночи» Гаванда. Премьерой этого спектакля в Нью-Йорке в 1926 г. открывась гастрольная поездка по Америке.

Большое внимание театр уделил постановке опер западных современных композиторов. Работа над западной музыкой была необходимым этапом, приближавшим театр к музыкальной современной культуре. Она была полезна тем, что, с одной стороны, в этих произведениях наиболее выпукло делались попытки социальной заостренности образов, будь те спектакль «Джонни» Кшенека с его острыми ритмами капиталистических городов, или знаменитый антирелигиозный «Тиль Уленшпигель» Дотера, или, наконец, «Девушка из предместья» Де-Файя, с ее жестоким и мрачным фоном.

Однако путь театра, его искания настоятельно требовали включения в репертуар русской оперы. «Сорочинская ярмарка» Мусоргского привлекла театр колоритностью музыки и жизнерадостностью сюжета. Театр пытался окрасить весь спектакль чертами замечательного гоголевского юмора и народности и реалистической правдой воображения, которые так преисходно опутал Мусоргский. В этой постановке еще раз была поставлена задача совмещения правды изображения с острой театральностью. Кроме того, этот спектакль давал возможность более усиленной работы над вокалом.

Постановка комической оперы «Кармельские колокола» Пленкетта (1933 г.) продолжала линию освоения музыкальной комедии. Было приложено много усилий, чтобы затрепанные и заштампованные «Колокола» прозвучали бы молодо и свежо, получили бы социально заостренную направленность и театральность.

Огромной и принципиально важной постановкой для Музыкального театра явилась «Травиата» Верди.

Смело и решительно театр во главе с Вл. И. Немировичем-Данченко пошел на пересмотр этой, набившей оскомину в сценических и вокальных штампах, оперы. Театр поставил себе задачу вернуть литературную основу «Травиаты» в первоисточникам, к роману Дюма «Дама с камелиями». И здесь театр выдвинул в качестве основной литературной и сценической проблемы, иногда не расходившейся с музыкой Верди, проблему актрисы и общества. Вместо частного случая падения куртизанки театр смело и до конца провел идею об актрисе, отвергнутой обществом.

С каждым годом все отчетливей ощущалась необходимость постановки советской оперы. Первую попытку в этом направлении Музыкальный театр сделал в «Сказании ветра» Л. Книппера, через несколько лет была осуществлена постановка «Катерины Измайловой» Д. Шостаковича. Эта опера означала удельца театр, ибо она была создана талантливым мастером, но работа над ней с очевидностью подтвердила всю ложность пути, на который встал композитор, а за ним, естественно, театр.

Первой значительной победой в этом направлении — постановка оперы И. Дзержинского «Тихий Дон». В «Тихом Доне» проявилась народность оперы, ее жизнеутверждающее начало. Недостатки оперы, главным образом технического порядка, искупались огромной и глубокой оптимистичностью произведения.

Театр в «Тихом Доне» искал не натуралистического решения сценических образов, а всесторонней их эмоциональной обобщенности. Одна из замечательных находок Вл. И. Немировича-Данченко — это решение пятой картины («сцены фронта») — может служить образцом действительно верного вчувствования в атмосферу грандиозных событий Великой Октябрьской социалистической революции.

Вслед за «Тихим Доном» театр осуществляет постановку классической оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1939 г.).

Возникновение музыкальной театральности и своеобразная народность Оффенбаха дали возможность Вл. И. Немировичу-Данченко и театру заменить обычный финиш этой оперетты жизнеутверждающим оптимизмом. Вл. И. Немирович-Данченко в авторы нового текста Б. Зак и М. Ульянский заново пересмотрели оперетту и сделали новым решением приближали ее сегодняшнее и политическую канву. С помощью художника П. Вильямса театр воссоздал на сцене прекрасную Элладу с ее веселой, улыбающейся молодостью и лучезарной улыбкой.

Театр возвратил «Елене» ее чудесную молодость, очистил от толстого слоя пошлости и штампов, помолодил за долгие годы ее существования.

Вскоре после постановки «Прекрасной Елены» театр закончил работу над новой советской оперой молодого композитора Т. Хренникова «Я бурю».

Опера «Я буря» родилась внутри театра. От первой до последней ноты, композитор пишется в тесном содружестве с коллективом. Необычайный талант Хренникова в полную меру развернулся в его первом оперном произведении. Искренность, сила страсти, пронзительные чувства, которыми автор наделил своих героев, поняли театр и Вл. И. Немировичу-Данченко в сценической интерпретации этого произведения добиться предельной ясности и четкости художественных задач.

В двух последних спектаклях — в «Прекрасной Елене» и в «Я бурю» — воплотилось все накопленное богатство средств внутренней и внешней актерской техники, вокального и актерского мастерства... Эти два спектакля как бы подводят итоги первому 20-летию театра.

Путь от «Дочь Анго» Лешова до спектакля «Я буря» Т. Хренникова — это путь больших исканий, взлетов, падений и снова взлетов. Разнообразие стилей и жанров, существовавших в театре, определили ту сумму ценных находок, которые превнесены в музыкально-драматическое искусство советского театра.

Искусство Музыкального театра — прежде всего искусство взволнованности, оптимизма и руководителя этого театра Вл. И. Немировича-Данченко. Владимир Иванович — это целая эпоха, полная замечательных творческих откровений.

Вступая в третье десятилетие своего существования, Музыкальный театр, по-прежнему бесменно руководимый Вл. И. Немировичем-Данченко, полон сил, энергии, готовности продолжать свою работу.

Репертуарные планы театра велики: «Даниэл Деронда» Б. Шоу, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, балет «Виндзорские кумушки» Оранского. Закончена постановка оперы Ходжи Эйватова «Семья».

Высокую оценку нашей работы, данную общественностью в дни юбилея, Музыкальный театр им. Вл. И. Немировича-Данченко постарается оправдать.

П. ЗЛАТОГОРОВ.

Приветствие Художественного театра

Московский Художественный театр сердечно приветствует и поздравляет талантливый коллектив Государственного музыкального театра имени Владимира Ивановича Немировича-Данченко в день его двадцатилетия.

Дорогие товарищи! Наш с вами питают и искусство одни и те же корни, мы близки и дороги нам в самых важных и глубоких художественных устремлениях, природа вашего театра полнее и полнее блестящим правдивым и радостно-ценнейшим основы творческого метода МХАТ. Всей своей многолетней жизнью вы доказали, что ваш театр обладает высшим счастьем настоящего творчества: безграничной преданностью и верой в свое дело, смелостью и благородным упорством истинных художников.

В неустанных поисках синтетического музыкального спектакля вы часто выбирали труднейший путь, нередко ошибаетесь полуобразцы. В своих произведениях, полных внутренней оправданных и плодотворных опытах вы находили новые пути русского оперного искусства. Под руководством нашего общего учителя Владимира Ивановича Немировича-Данченко ваш театр воспитал целую плеяду талантливых актеров, актеров удивительной художественной чуткости, яркой многогранности, высокого мастерства,—словом, актеров нового Музыкального театра. Вы создали спектакли, горячо любимые советским зрителем, незабываемые спектакли, обогатившие музыкально-театральную культуру страны.

И мы счастливы, что Владимир Иванович Немирович-Данченко, 42 года назад воздвигший великую реформу русского драматического искусства, победоносно и блистательно возглавляет теперь реформу оперы. Мы счастливы тем, что он полон сил, что он здоров и бодр, что он хранит радость мужественного, правдивого, яркого творчества и нашему театру, и МХАТ, и всему театральному искусству нашего великого Советского Союза.

Милый наш, прекрасный Владимир Иванович!

В этот радостный для всех нас день сказать вам несколько слов захотелось нам страстно. Среди работников искусств вы на такой, как вся, — вы высоки и чисты, вам видна правда... правда мужественная и мудрая.

Двадцатилетний путь вашего Музыкального театра прекрасен. Его музыка играет так весело, бодро, и начется жить!

Будем жить! Впереди длинный, длинный ряд дней, полных нашей любви к вам.

ТРИ СЕСТРЫ И ВЕСЬ ТВОРЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ СПЕКТАКЛЯ.

★ ★ ★

У ИСТОКОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Музыкальному театру имени Вл. И. Немировича-Данченко недавно исполнилось двадцать лет. Этот театр — его создание, его гордость, особая, новая сторона его творчества. Ему отданы два десятилетия горячего творческого увлечения, настоящей любви и громадного труда, полного борьбы, поисков и противоречий. Сегодня он во многом определяет пути советского музыкально-сценического искусства, с которыми пути Немировича-Данченко сознанно теперь так же неразрывно, как и с искусством русского драматического театра.

Опера всегда волновала Немировича-Данченко. Музыкальные впечатления бурлили его и глубоко откладывались в его душе еще с первых посещений скромного театра в Тифлисе. Но безотчетная радость, которую приносила ему в юные годы пение и музыка в театре, уже очень скоро оказалась нарушенной. Близко столкнувшись с театром во времена своей преподавательской и педагогической работы, он смог отдать себе точный отчет в причинах этой двойственности, этой трещины в его восприятии оперы.

Он понял, что продолжает быть взволнованным слушателем оперы, но все больше становится возмущенным зрителем ее. Его мучило и возмущало кричащее несоответствие между богатством рождаемых музыкой эмоций, сильно толкавших его мысль в глубину человеческих переживаний, и убогой бедностью разворачивающегося перед его глазами оперно-театрального зрелища. Он не мог, придя в театр, насытиться смыслом, живым чувством, содержанием спектакля ради звука, хотя бы и удивительной силы и красоты. Он не мог примириться с удручающей бессмысленной оперного либретто, хотя и видел часто, что большинству певцов нет до либретто, в сущности, никакого дела, что для них это — только слова, позволяющие так или иначе формировать музыкальную фразу.

В своих рецензиях Немировича-Данченко требовал прежде всего разгранничения концерта и оперы. В оперном спектакле голос, умение петь и фразировка были для него уже и тогда только средством, но не целью. Оперный актер был для него вместе с костюмированным концертным певцом. Он требовал от него проникновения в образ героя настоящих сценических данных, способности средствами голоса, слова и темперамента передать зрителю то, что «волнует его душу». Он требовал от современного композитора внутреннего соответствия музыки содержанию либретто. Он требовал от оперного спектакля «полного художественного впечатления».

В одной из его рецензий 1889 г. читаем: «...Наши вкусы требуют теперь, чтобы сцена была содержательна не только в музыкальном, но и в драматическом смысле... Опера не концерт...».

Когда в 1919—1920 гг. Немирович-Данченко впервые соприкоснулся с оперой уже в качестве режиссера, призванного осуществить реформу оперной сцены с помощью опыта МХАТ, он застал Большой театр, в сущности, на той же ступени искусства, на какой помнил его с молодости. Так же прекрасно звучали в нем голоса «солистов», так же блестяли и модны были его хор и оркестр, еще богаче стал его репертуар прославленными произведениями мировой оперной классики. И так же, как несколько отдаленным великолепным, бесполезным и ненужным казались на сцене актеры, скованные бронней условностей и рутины, не похожие на живых людей; странные, особенные эти «оперные» фигуры. Так же трудно было зрителям уловить внутренний смысл, ведущую идею спектакля за грудой разрозненно вшитой формы. Их историческая картина, их художественная логика сказочного гиперболы, их знакомые образы Пушкина или Лермонтова, станцы музыкальными образами композиторов, не увлекали зрителя эмоционально и не на минуту не могли заставить его поверить вперед в происходящее на сцене.

Попытки Немировича-Данченко и Станиславского реформировать Большой театр оказались тщетными. Но обе они не расстались на этом с оперным искусством. Станиславский, организовав оперную студию при Большом театре первоначально с педагогическими целями, впоследствии превратил ее в самостоятельный театр-студию (ныне Оперный театр имени Б. С. Станиславского). Немирович-Данченко создал свою Музыкальную студию внутри самого Художественного театра, приглашая в ее состав некоторых концертов-профессионалов.

Его приход к реформе музыкального спектакля не был внезапным или случайным. Он не исчерпывался желанием распространить свое художественное влияние на еще не завоеванную им область искусства. Когда-то, еще до открытия Художественного театра, он полушутя, полусерьезно предлагал управляющему московскими императорскими театрами «совершенно заново» поставить «Руслана и Людмилу». Ему тогда хотелось стеснуть его, он нетерпеливо рвался как можно шире охватить сценическое искусство своим пониманием природы театра.

Теперь причина его обращения к музыке и вокалу была гораздо глубже. Он чувствовал, что двадцать лет его работы в Художественном театре оставили неудовлетворенными и нерасстрынными какие-то безгранично важные для него идеалы, не отделимые от него как художника. Он чувствовал, что литература и психология, исключительное знание актерской природы и способность к тонкому угадыванию замыслов драматурга еще не исчерпывают его режиссуры. Потребность творчески воспринимать жизнь и претворять ее в искусство не трывками, не в мелочах, не в буднях, а в огромности общечеловеческих переживаний, «вечных» тем, предельных страстей вдохнула его в мир музыки. Патетика, трагедия или, наоборот, творческое право на обнаженный, ликующий фарс с некоторых пор стали в его мечтах от музыки неотделимы.

Вл. И. Немирович-Данченко, мечтая о синтезе, думал о единстве художественной идеи, пронизывающей во все элементы музыкального спектакля; о слиянии в театре драматургического и музыкального образа рядом наивысшего торжества на сцене поэзии и правды жизни. Он мечтал воспитать актера, который не только «учится» петь или получить свое поведение на сцене музыкальному ритму, но для которого пение, как и мимика, жест, ритм движений, — естественное выражение волнующих его чувств. В синтетическом театре Немировича-Данченко музыка и драма должны не только сливаться — это взаимопроникающие элементы. Здесь музыка утаубляет и оттачивает приемы драматического театра, а драма дает актерам средства сделать отвлеченные музыкальные образы сильными, чувственными, реально ощутимыми. Здесь единственное музыка, но музыка, по его выражению, «очеловеченная». Она является источником живой жизни полного актера и в то же время его ближайшим выразительным средством. Наконец, синтетический музыкальный театр, в понимании Немировича-Данченко, означает охват всех возможностей жанра и формы музыкального спектакля — от буффонады до оратории — при непременном подчинении любого, даже крайне острого жанра закону «внутреннего оправдания»: зритель должен поверить эту крайность и поверить в ее внутреннюю логику.

Постепенно из еще неясной смачки мечты складывались контуры будущего театра. Эти стремления с каждым годом все сильнее наполняли режиссерские опыты Немировича-Данченко, определяя победы и неудачи его нового начинания. Разрастаясь с годами, они сделали его театр театром широкого и смелого экспериментаа и большого художественного размаха. В нем нашли себе место и оперетта, и лирическая комедия на музыке, классическая, современная зарубежная, наконец, современная советская опера. Каждый новый спектакль решал здесь новые внутренние актерские задачи, выдвигал новые решения формы и стиля, требовал новых приемов режиссуры. Можно смело утверждать, что ни одна постановка не возвращала театр на уже пройденные им пути.

Музыкальный синтетический спектакль — это сегодняшняя его сущность, уже не мечта, а реальное достижение. И это делает его одним из самых интересных и живых театров нашей страны.

В. ВИЛЕНКИН.