

20/10-1933.

МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР сегодня и завтра

1

Сперва несколько слов о том, в чем же особенность и специфичность предшествующих путей Малого оперного театра.

На этих путях было много углов и изгибов, казавшихся на первый взгляд случайными, но некоторые ведущие черты все же можно уловить за всеми этими поворотами.

В то время как в исконных, бывших „императорских“ театрах оперы и балета в Москве и Ленинграде всегда была чрезвычайно сильна их исходная дворянско-буржуазная традиция, Малый оперный театр возник в 1918 году, т. е. в ту раннюю эпоху строительства советского театра, когда строительство это еще в значительной степени сопровождалось первоначальным высвобождением театра из рамок дворянско-феодалной ограниченности, т. е. своего рода „буржуазной реформацией“ театра.

Вот почему художественный профиль Малого оперного театра, первого музыкального театра, созданного в советские годы, был в то же время с первых же шагов отмечен некими буржуазными (именно буржуазными, а не дворянскими) стилевыми тенденциями.

Вот почему репертуар театра в первую очередь сарко-вался на оперном наследии позднего типично-буржуазного периода мирового музыкального театра. Пуччини („Тоска“, „Богема“, „Мадам Беттерфляй“), Шарпантье („Луиза“), из русских композиторов в первую очередь Римский-Корсаков, представленный четырьмя операми при полном отсутствии мастеров дворянской линии русской музыки — Глинки и Чайковского. Вот почему в репертуар Малого оперного театра сразу же вошла (явление очень необычное для старинных „дворянских“ оперных театров) музыкальная комедия-оперетта. Вот почему, наконец, именно Малый оперный театр оказался, в первые годы нэпа, особенно восприимчивым к новейшему западно-европейскому оперному творчеству, к музыке послевоенного империализма.

Так, на протяжении более чем десяти лет Малый оперный театр, вырастая как театр советский, при внешних „случайностях“ и изгибах, в значительной мере сохранял черты этого ограниченного „буржуазного обновления“ дворянских традиций.

Сам по себе такой сложный и противоречивый процесс „буржуазной ломки“ театральных жанров, осуществлявшийся в годы пролетарской социалистической революции как часть генеральной перестройки театра — это явление нисколько не случайное и притом далеко не единичное. В эпоху военного коммунизма это было, как сказано, одной из существеннейших тенденций развития советского театра.

То, что в таком отсталом, консервативном жанре, как опера, этот процесс „буржуазного обновления“ дворянских стилевых традиций затянулся и продолжал частично сохранять значение и в те годы, когда драматические театры уже вплотную подошли к строительству социалистического искусства, — в этом также нет ничего неожиданного.

Конечно, на протяжении всех этих лет Малый оперный театр знал и отдельные моменты казалось бы непосредственного создания политически-устремленного социалистического, музыкального театра. Но такие моменты либо в значительной мере были проекцией основной „буржуазно-стилистической“ тематики театра на „юбилейную“ революционную тематику („Двадцать пятая“ В. Маяковского), либо это были единичные спектакли (напр. „Фронт и тыл“), самой исключительностью своей и художественной

Печатаю статью в порядке обсуждения, редакция не может претендовать к ряду установок автора, в частности к механистическому тезису о „шиллеровской“ и „шекспировской“ путях развития оперы.

2

противоречивостью подчеркивавшие свое изолированное место внутри ориентации на „буржуазное новаторство“, долгое время продолжавшей оставаться характерной для театра.

И вот, несомненно, что сейчас, в связи с общим ростом социалистических элементов в нашем театре, полностью назрела для Малого оперного театра пора гораздо решительнее и планомернее, чем это имело место раньше, поставить задачу перестройки художественного профиля театра в соответствии с требованиями социалистической культуры.

Новое руководство театра, в работе своей исходя из апрельского решения ЦК, поставило перед собой именно эту задачу.

Из чего же складается художественно-политический профиль советского музыкального театра?

В основном из двух, взаимно-связанных областей творческой деятельности: из работы над советской оперой, на языке музыкальных образов, непосредственно выражающих нашу действительность, и из классического оперного наследия, воспринятого в кругу идей нашего сегодня.

Для Малого оперного театра именно первое дело есть основное и главное: театр этот — и в этом одно из его специфических отличий в ряду наших оперных театров — хочет стать, в основном и главным, театром советского композитора, театром советской оперы.

Дело овладения классическим наследием является при этом очень существенной, но все же вторичной задачей. Остановимся сейчас подробнее на этой задаче, как ее считает правильным ставить перед собой руководство Малым оперным театром.

Ясно, что продолжать линию так сказать „имманентных“ постановок исключительно поздних „буржуазных опер, как это делал театр на протяжении протекших лет — это значило бы оставаться в пределах упомянутого выше „буржуазного новаторства“ театра. Но вместе с тем, не преследуя, в отличие от ряда оперных театров, специфических задач обогащения, всестороннего раскрытия сущности классического оперного наследия, Малый оперный театр вовсе не считает своей существенной задачей производить „открытие“ забытых архаических или второстепенных опер этого наследия. Нет, именно первоклассные, подлинно-мировые создания мирового оперного творчества должны занять то крайне ограниченное в его репертуаре место, которое отводится под классику, потому что только эти первоклассные оперы могут дать полноценный материал для художественного эксперимента, для подготовки театра к созданию высокого советского музыкального спектакля.

Но и здесь театр обязан производить отбор.

И вот, берясь за создание высокого реалистического. стиля в опере, театр отдаст в первую очередь свой выбор в широком смысле слова реалистической линии в мировой оперной музыке. А реалистический стиль этот понимается театром отнюдь не как ликвидация оперной „условности“, „арийности“ и пр. вопросы т. н. „оперной условности“, „музыкальной драмы“ и пр. не имеют ровно никакого отношения к проблеме реализма в опере. Нет, искомый реалистический стиль в опере означает прежде всего конкретную и эмоциональную правдивость музыкальных образов, органическое развитие и борьбу этих целостных образов в процессе развития действия. Такая — если дозволительно пользоваться здесь этим термином — „шекспировская“ линия в опере (в противовес, так сказать, „шиллеровской“, „идеализирующей“ — Вагнеровской) проходит таким образом через Верди, в особенности же через Бизе, через Чайковского.