

В ПОМОЩЬ
СЛУШАТЕЛЯМ
НАРОДНЫХ
УНИВЕРСИТЕТОВ
КУЛЬТУРЫ

*Беседы
о музыке*

Е. ГРОШЕВА

БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
МОСКВА - 1962



**В ПОМОЩЬ СЛУШАТЕЛЯМ
НАРОДНЫХ УНИВЕРСИТЕТОВ КУЛЬТУРЫ**

БЕСЕДЫ О МУЗЫКЕ

Е. ГРОШЕВА

**БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР
В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ**

*Советский композитор
Москва 1962*

Серия выходит под общей редакцией
М. САБИННОЙ,
М. ГРИНБЕРГА и Д. ЖИТОМИРСКОГО

Если спуститься с Кремлевского холма и взять чуть вправо, — перед нами раскинется одна из красивейших площадей Москвы — площадь Свердлова. Она чарует великолепием своих фонтанов, скверов, расцветающих весной радужными коврами тюльпанов, лиловыми гроздьями сирени и белоснежной фатой яблонь. Недавно на одном из этих скверов воздвигнут гранитный памятник Карлу Марксу. Примечательная особенность площади — ее архитектурный ансамбль, в центре которого два старейших театра — Большой и Малый. Не случайно в старину эта площадь называлась Театральной.

Главенствует на ней монументальное здание классического стиля; стройная белая колоннада, четверка коней, управляемая Аполлоном, на фронте придают ему торжественный, величавый вид. Это — крупнейший очаг русского оперного и балетного искусства, Большой театр Советского Союза, насчитывающий более 185 лет своей жизни.

Все измеряется в нем грандиозными масштабами — от архитектурных форм до постановочного стиля и численности труппы. Сцена Большого театра огромна. В таких спектаклях, как, например, опера «Декабристы» Ю. Шапорина, на сцене иной раз находится более трехсот участников (картина восстания на Сенатской площади), и она не кажется тесной.

Пятирусный зрительный зал с партером и амфитеатром — самый большой в Европе. Около двух тысяч квалифицированных специалистов составляют его художественный, технический и административный коллектив.

Репертуар Большого театра включает классические образцы русских и западноевропейских опер и балетов, лучшие произведения советских композиторов. В его труппе представлены выдающиеся силы вокального и хореографического искусства

советской страны. Его сцена воспитала величайших мастеров русской оперы и балета, оказавших большое влияние на развитие мировой музыкально-сценической культуры.

Но особенно велики его заслуги перед родным искусством, перед советским народом.

Посещение Большого театра стало традицией не только для москвичей. Приезжающие в столицу многочисленные гости устремляются в Большой театр, чтобы послушать его замечательный оркестр, хор, певцов, полюбоваться его балетами. Даже в дни рядовых спектаклей у его касс всегда можно увидеть длинные очереди... Впрочем, для советских зрителей нет рядовых, будничных спектаклей Большого театра. Его посетители — и завсегдатаи, и новички — приходят в театр, как на праздник, приходят поучиться, получить глубокое эстетическое наслаждение.

Когда-то Малый театр был метко прозван «вторым Московским университетом». Этим подчеркивалась огромная воспитательная роль московской драматической сцены, широко пропагандирующей в народе передовые демократические идеалы.

Опера и балет обладают не меньшей силой художественного воздействия. Они служат мощным средством эстетического воспитания, учат пониманию красоты, расширяют культурный кругозор, обогащают душевную жизнь людей. Поэтому Большой театр по праву можно назвать музыкальным университетом, академией советского оперно-балетного искусства.

Рождение русской оперы

Тот, кто слышал пение Шаляпина или читал о нем, знает, что величайшей силой его искусства была высокая художественная правда. Зрители забывали, что перед ними артист, а видели того подлинного героя, о котором хотел поведать композитор. Французский писатель Клод Фаррер, вспоминая о великом певце, сказал:

— Шаляпин не играл царя Бориса — он был им!

Непревзойденный реализм шаляпинского искусства был подготовлен всем более чем столетним развитием русской оперной культуры. Именно на московской сцене, начавшей с 1776

года свою систематическую деятельность *, с особой силой сказались реалистические черты русского музыкального театра.

Его первыми актерами, певцами и танцорами были люди без роду, без племени, воспитанники сиротских домов, а большей частью — крепостные крестьяне, испытывавшие на себе все тяготы позорного рабства. Крепостным родился и долго оставался в этом состоянии великий актер московской сцены *Михаил Щепкин*, основоположник русского сценического реализма. Можно думать, что, выступая в опере «Несчастье от кареты», осмеивающей франкоманию русских дворян, молодой Щепкин вложил в созданный им сатирический образ помещика Фирюлина всю едкость своего сарказма, всю ненависть к крепостническому строю!** Эту ненависть, слезы и страдания народные принесли с собою на сцену крепостные певцы и танцоры, которые могли бы вслед за великим артистом сказать, что они знают «русскую жизнь от дворца до лакейской».

В повести А. Герцена «Сорока-ворсвка», сюжет которой был поведен Щепкиным, описывается трагическая судьба крепостной актрисы, поразившей рассказчика необычайной выразительностью своего голоса:

«Боже мой, — думал я, — откуда взялись эти звуки в этой

* 17/27 марта 1776 года князь Урусов, большой любитель театра, получил правительственную привилегию «быть содержателем всех театральных в Москве представлений ему одному, а больше никому, во все десятилетнее время, дабы через то ему не было подрыва». По условиям привилегии Урусов должен был построить в пятилетний срок каменный театр «с таким внешним убранством, чтобы он городу мог служить украшением». Тогда же сформировалась постоянная труппа «Московского российского театра», от которой и ведет свою историю Большой театр. Труппа Урусова первоначально давала свои спектакли на сцене Знаменского «оперного дома» (по имени улицы Знаменки, где он находился). Этот театр в 1780 году сгорел, и, потерпев большие убытки, Урусов передал привилегию на театральные зрелища своему компаньону Михаилу Маддоксу, который и выстроил в том же году Петровский театр, впоследствии ставший называться Большим.

** Роль Фирюлина в опере «Несчастье от кареты» — чисто драматическая, без пения. Однако Щепкин выступал и в ролях с пением. Он был создателем образа Карся в «Запорожце за Дунаем» и ряда других ролей в музыкальных комедиях и операх. Русский театр, начиная с крепостной сцены и вплоть до середины XIX столетия, не имел отдельных составов оперной и драматической труппы. Певцы и танцоры, как правило, играли и в драматических спектаклях, актеры же, включая Щепкина и Мочалова, выступали в операх наряду с певцами. Это, конечно, не могло не сказаться на вокальном звучании отдельных ролей. Но сценическое общение певцов с выдающимися актерами, как и участие певцов в драматических спектаклях имело большое значение для развития реалистического искусства русской оперной сцены.

юной груди? Они не выдумываются, не приобретаются из сольфеджий, а бывают выстраданы, приходят наградой за страшный опыт».

Крепостные театры, которых в одной лишь Московской губернии тогда насчитывалось около шестидесяти (в том числе— 53 в самой Москве), удачно конкурировали с «вольными» театрами, где играли наемные труппы, содержавшиеся частными предпринимателями. Но существенной разницы в их исполнительских силах не было. Помещики охотно отдавали своих крепостных артистов внаем на «вольную сцену» или вовсе продавали их. Так, в начале девятнадцатого века семьдесят четыре человека — крепостные актеры и музыканты с детьми, принадлежавшие помещику Столыпину, были куплены казной и составили первую труппу императорской московской сцены, то есть Большого театра, долго именовавшегося Петровским (по названию улицы Петровки, на углу которой он стоял) *.

Не было разницы и в отношении к крепостным актерам на помещичьей, «вольной» или императорской сцене. Один из московских театралов того времени писал, что когда выступавшие в Петровском театре крепостные актеры «зашибаются, то им делается выговор особого рода». Каков был этот «выговор», выясняется далее из рассказа о том, как превосходная певица Мария Ивановна *Лисицына* (по мужу Бутенброк), крепостная Столыпина, «перед самым венчанием была высечена розгами»!¹

Из «низов» вышли и первые русские композиторы. Автором одной из первых популярных русских опер, *«Мельник — колдун, обманщик и сват»*, был безвестный скрипач московского театра *М. Соколовский*. Талантливый композитор, драматург, переводчик и педагог *Михаил Матинский*, написавший известную комическую оперу *«Санктпетербургский гостинный двор»*, числился крепостным графа Ягужинского. Крупнейший русский композитор конца XVIII века *Евстигней Фомин*, избран

* В докладной записке дирекции московских театров, поданной на имя Александра I, говорится: «Г. Столыпин находящуюся при Московском вашего императорского величества театре труппу актеров и оркестр музыкантов, состоящих с детьми их из 74 человек, продает за 42000 рублей. Умеренность цены за людей, образованных в своем искусстве, польза и самая необходимость театра, в случае отобрания оных могущего затрудниться в отыскании и долженствующего за великое жалованье собирать такое количество нужных для него людей... требуют неременной покупки оных...» (В. Погожев. Столетие организации императорских московских театров. Выпуск первый. Книга 1-я. Спб., 1906, стр. 99). Однако царю эта сумма показалась слишком высокой, и помещик был вынужден уступить десять тысяч рублей.

ный в Италии членом Болонской филармонической академии, родился в семье солдата-канонира. С трудом вышел «на волю» известный композитор, автор популярных опер и песен, *Дмитрий Кашин*, бывший капельмейстером московского театра. Таких примеров можно привести много — это было характерным явлением русского театра на рубеже XVIII—XIX веков.

Отсюда получила свое начало демократическая направленность первых русских комических опер, в создании которых приняли участие и прогрессивные отечественные литераторы — *Аблесимов, Княжнин, Николев, Херасков, Сумароков*, молодой *Крылов*. Эта направленность затем определила все развитие национальной русской оперной классики.

В противовес эстетике придворной оперы, которая, как свидетельствовал современник, «кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет»², создавшейся в основном силами иностранных композиторов, русская опера сразу же заявила о своем народном происхождении. Впервые она вывела на сцену простого русского человека — крестьянина или горожанина, попыталась показать черты его национально-го характера, его жизнь, сатирически изобразила быт и нравы господствующих классов. Комедийно-бытовой сюжет, несложные диалоги, часто построенные на простонародном языке, популярные народные песни, положенные в основу музыки, сразу завоевали русской комической опере любовь широких масс.

20 января 1779 года в опере «*Мельник — колдун, обманщик и сват*» * москвичи увидели на сцене знакомые жизненные образы, услышали свои родные песни, пословицы и прибаутки.

...Мельник Фаддей хитер, сметлив и умен. Он не прочь использовать в свою выгоду темные предрассудки людей, их наивную веру в колдунов, но заодно готов и другим помочь. И вот, призвав на помощь нехитрый арсенал «колдовства», он устраивает счастье Филимона и Анюты. Фаддей удовлетворяет тщеславие ее матери — дворянки, желавшей своей дочери в мужья только дворянина. Но мельник не оставляет в обиде и

* Первой оперой русского автора, музыка и либретто которой сохранились, была одноактная комическая опера Д. Зорина «Перерождение», исполненная в Москве группой князя Урусова 8 января 1777 года еще на сцене Знаменского оперного дома. Однако народно-национальные черты этого жанра впервые наиболее отчетливо проявились в ряде опер, поставленных в 1779 году, в том числе в произведении Аблесимова и Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват», увидевшего свет на московской сцене.

отца Анюты — крестьянина, хотевшего иметь своим зятем такого же, как и он, хлебопашца. Как же это удалось Фаддею? На свадьбе Филимона и Анюты мельник объясняет, что же них — однодворец:

...Сам помещик, сам крестьянин,
Сам холоп и сам боярин,
Сам и пашет и орет,
И с крестьян оброк берет.

Деревенская мельница, мешки с мукой; крестьянский двор, лошадь, запряженная в телегу, — такова была привычная глазу простого русского зрителя обстановка оперы. А его слух радовали народные песни или сочиненные в их духе напевы, удачно подобранные к характерам и настроениям действующих лиц *.

В тот же год в Петербурге, а позже в Москве была поставлена талантливая опера М. Матинского *«Санктпетербургский гостиный двор»* **. В ней действовали жадный купец Сквалыгин, его толстая дочь Хавронья со своим женихом — приказным Крючкомеем, были широко представлены народные обряды и песни. Несколько ранее прозвучала в Москве опера

* Музыка «Мельника» дошла до нашего времени в более поздней и квалифицированной редакции Е. Фомина. Однако мы располагаем многими свидетельствами современников о характере музыки Соколовского, как и об огромном успехе этой оперы. В одном из ранних русских театральных изданий («Драматический словарь») говорится: «Сия пьеса столько возбудила внимания от публики, что много раз сряду была играна, и завсегда театр наполнялся... Кратко сказать, что едва ли не первая русская опера имела столько восхитившихся спектаклей (зрителей. — Е. Г.) и плескания». Зато придворное общество было оскорблено таким потаканием вкусам «черни». Аблесимова всячески поносили за то, что, нарушив правила «хорошего тона», показал на театре «низменные» картины «простонародной» жизни.

Мы все твою узнали цену,
Как ты луну стащил на сцену
И лошадь на театр привел.
Ты посиделки нам представил,
Петь песни свадебны заставил...

говорилося в одной стихотворной пародии того времени («Ода похвальная автору «Мельника» 1781 г.).

** «По языку «Гостиный двор» — выдающееся явление в литературе той эпохи, — пишет исследователь. — От него прямая дорога к Гоголю и Островскому... Некоторые фразы из «Гостиного двора» могли бы прямо стать поговорками» (А. Рабинович. Русская опера до Глинки. М., 1948, стр. 106). Музыка оперы дошла до нас в редакции известного композитора В. Пашкевича, относящейся к 1792 году, когда опера была поставлена под названием «Как поживешь, так и прослывешь». Москвичи познакомились с этой оперой 25 октября 1783 года.

Княжнина и Пашкевича «Несчастье от кареты»*, а затем и другие, в которых ощущался вольнолюбивый дух.

Новый московский театр сразу привлек внимание широкой разночинной публики. «Самая малая часть в ней принадлежала к среднему сословию, остальное было ближе к простонародью, даже к черни... Без скуки и утомления слушала она беспрестанно повторяемые перед нею трагедии Сумарокова и Княжнина; национальные оперы «Мельник» и «Сбитенщик», «Розана и Любим», «Добрый солдат», «Федул с детьми», «Иван-царевич» лет 30 сряду имели ежегодно от двадцати до тридцати представлений», — вспоминает современник, прибавляя: «Правда, публика этих опер была низшего разбора: купцы, разночинцы, приезжие помещики, людям же светским было бы стыдно, если бы их увидели в русском театре»³.

Дворянская Москва посещала спектакли французской, немецкой или итальянской трупп, гастролировавших в Петровском театре. Однако лучшие люди русского искусства, начиная с великого баснописца Крылова, затем Пушкина, Лермонтова, Вяземского, Гоголя, глубоко любили свой театр, видя в нем «кафедру» для беседы с людьми.

Наряду с национальными операми на московской сцене широко шли популярные произведения крупнейших иностранных композиторов того времени: Моцарта, Перголезе, Паизиелло, Чимароза, Сальери, Гретри, Дуни, Монсиньи, Керубини, Буальдьё. Большую часть этого репертуара представляли итальянские и французские комические оперы, выросшие на почве демократического движения в искусстве своих стран. Пользовались популярностью на русской сцене и так называемые «оперы спасения» (особенно «Водовоз» Керубини) — жанр, рожденный эпохой французской революции 1789 года. Это также питало прогрессивные устремления русской оперы, воспитывало мастерство ее авторов и исполнителей.

Среди первых русских оперных актеров были подлинные мастера, оставившие о себе память в истории отечественной сцены. Высокопоставленные «любители» искусства, дравшие своих актеров на конюшнях, не скупилась, однако, на затраты для театра. Они приглашали лучших учителей для своих трупп, из которых нередко выходили замечательные артисты и так цоры.

История сохранила трогательный образ одной из первых высокоодаренных певиц московской крепостной сцены — Па-

* Поставлена в Москве 26 июля 1780 года.

раши *Ковалевой* (по сцене *Жемчуговой*). Крепостная графа Шереметева, она так покорила его своим талантом, что он, в конце концов, пренебрег мнением «света» и сделал ее своей женой. Но, видимо, жизнь графини-крестьянки была несладка: она угасла совсем молодой в расцвете своего дарования*.

На сцене Петровского театра расцвел талант знаменитой *Лизаньки Сандуновой*, в прошлом воспитанницы приютского дома**. В ее репертуарном списке значится 320 ролей, в том числе много партий из опер Моцарта, Керубини и других крупнейших композиторов того времени. По отзывам современников, в Сандуновой «счастливейшим образом и в полной гармонии сочетались все качества, необходимые для перворазрядной оперной артистки: голос ее... обширного диапазона (почти в три октавы) поражал мощью и в то же время пленял нежностью и красотой; обработанный под руководством опытных учителей, он получил сверх того необходимую легкость и подвижность». Талант Сандуновой был многогранен — она с одинаковым успехом играла в трагедиях, комедиях, водевилях, блистала в итальянском и французском оперном репертуаре, нередко затмевая иностранных певиц***. Французская труппа не раз приглашала ее играть в своих спектаклях для поднятия сборов (Сандунова хорошо владела языками). Но в историю московской сцены Сандунова вошла прежде всего как выдающаяся исполнительница отечественного репертуара, создатель-

*Жемчугова (Ковалева) Прасковья Ивановна, по мужу графиня Шереметева, родилась в 1768 году. В репертуаре Жемчуговой насчитывалось до 40 ролей. Лучшей из них считалась партия Элианы в опере французского композитора Гретри «Самнитские браки», которая впервые в России была поставлена на сцене крепостного театра в Кускове в неслыханно роскошной обстановке. В этой роли Жемчугова выступила перед двором Екатерины II. Жемчуговой приписывается создание известной песни «Вечер поздно из лесочка», в которой описана ее встреча со своим будущим мужем.

** Сандунова Елизавета Семеновна (1770—1826) в 1792 году окончила театральное училище в Петербурге и была принята в казенный театр на первые партии. Вокальному искусству обучалась у выдающегося итальянского композитора Паизиелло, одно время работавшего при русском дворе, и у композитора Мартини-Солера; сценическому мастерству — у знаменитого русского актера И. Дмитриевского. В 1794 году вышла замуж за талантливое комедийного актера Силу Сандунова и переехала в Москву, где пела до 1812 года.

*** Факты из творческой биографии Сандуновой свидетельствуют о том, что певица тщательно изучала натуру в поисках характерных черт изображаемого лица, его движений, походки, жестов. Сандунова, как пишет ее биограф, «обнаруживала замечательное стремление к естественности, и самый способ достижения правдивости она как бы предвосхитила у Щепкина».



Ф. Шаляпин (Иван Грозный)



Л. Собинов (Ленский)



**А. Нежданова
(Людмила)**



В. Сук



С. Самосуд



А. Мелик-Пашаев

Н. Голованов



А. Пазовский

ница героико-патриотических образов русских женщин и горячая пропагандистка русской песни.

Среди лучших певцов первых лет московской сцены межуаристы называют *Соколовскую, Синявину, Черникова, Ожогина, Злова, Зубова* и ряд других. Эти певцы и были первыми исполнителями русских опер (в том числе «Мельника»).



Петровский театр (1825 г.)

На пороге зрелости

С 1805 года Петровский театр переходит к казне, то есть включается в систему императорских театров, до сих пор существовавших только в Петербурге. Однако пожар театра, трудные годы Отечественной войны 1812 года, разбросавшие его труппу, затем длительное отсутствие помещения для регулярных спектаклей тормозят развитие оперного искусства*.

* Здание Петровского театра сгорело 22 октября 1805 года. Его спектакли временно давались на домашних сценах, в том числе в доме Пашкова на Моховой. Весной 1808 года был выстроен новый деревянный театр у Арбатских ворот (архитектор Росси), который сгорел во время пожара Москвы в 1812 году. Спектакли в нем продолжались вплоть до самого вступления французов в столицу. 96 артистов были брошены на произвол судьбы — дирекция не позаботилась об их эвакуации. Только некоторые из них, как Сандунова, Злов и другие, потом были временно переведены на петербургскую сцену. Многие погибли, пропали без вести, другие осели в провинциальных театрах или в усадьбах богатых помещиков в качестве учителей.

Только к двадцатым годам московская оперная сцена вновь набирает силы, начинает свой стремительный рост. Это связано во многом с приходом в Большой театр ряда талантливых русских композиторов. Особо важную роль в истории Большого театра сыграл известный композитор *А. Верстовский* *. Долгое время, будучи фактическим руководителем театра и учителем сцены, он показал себя как талантливый художник и администратор, высоко поднявший в 30—40 годах прошлого столетия уровень его спектаклей. Но главное значение Верстовского в том, что на протяжении 30 лет (1828—1857) он деятельно участвовал в создании русского оперного репертуара.

Лучшим произведением Верстовского по праву считается его знаменитая опера *«Аскольдова могила»* (1835), сохранившаяся в репертуаре вплоть до нашего времени и видевшая крупнейших исполнителей, включая Шаляпина. Господствовавший тогда в театре романтический стиль, любовь к «волшебной» сюжетике, постановочным эффектам, всевозможным «превращениям» и т. д. наложили яркий отпечаток на оперы Верстовского. Заметно это и в *«Аскольдовой могиле»*. Но элементы фантастики, романтической таинственности здесь явно уступают место реалистически ярким национальным характерам, народно-жанровому началу музыки и сценических образов **.

После отступления французов регулярные спектакли в Москве начались только в конце августа 1814 года в доме генерала Апраксина на Знаменке: в 1818 году опять вошел в строй подновленный театр на Моховой. Только в 1824 году было вновь отстроено (архитектором Бове по проекту академика Михайлова) здание Петровского театра на Театральной площади.

* Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862) — композитор, театральный деятель. С 1825 года — инспектор музыки московских театров (Большого и Малого), с 1830 года — инспектор репертуара, с 1848 года — управляющий московской конторой императорских театров. Верстовскому принадлежат оперы: *«Пан Твардовский»* (1828), *«Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев»* (1832), *«Аскольдова могила»* (1835), *«Тоска по родине»* (1839), *«Чурова долина»* (1841), *«Громобой»* (1857), музыка к большому количеству водевилей (более тридцати) и драматических спектаклей, ряд театрализованных кантат.

** Либретто *«Аскольдовой могилы»* написано другом Верстовского писателем и драматургом М. Н. Загоскиным, бывшим в 1830—1842 годах директором московских императорских театров. Действие оперы происходит в древнем Киеве, частью — на берегу Днепра, у могилы киевского князя Аскольда. Неизвестный, чтобы осуществить заговор против правящего киевского князя, хочет заручиться помощью его приближенного молодого Всеслава. Для этого Неизвестный сначала помогает боярину Вышате похитить невесту Всеслава Надежду, а затем помогает Всеславу ее освободить и скрыться. Ведьма Вахрамеевна указывает место, где укрылись беглецы, и княжеские люди нагоняют их на берегу Днепра. Неизвестный гибнет, а Всеслав и Надежда получают прощение князя.

Это обеспечило «Аскольдовой могиле» громадный успех у русской публики. «Она приняла народную оперу с каким-то торжеством, — писала впоследствии пресса. — Ее мотивы, ее мелодические песни, ее удалые, разгульные хоры сделались народными и прогремели по всей России»⁴.

Оперы Верстовского формируют вокальный стиль русского музыкального театра. В широте и распевности, в глубокой выразительности «простой мелодии голоса» видел Верстовский основное средство создания оперного образа. В этих традициях русской музыки воспитывалось и искусство московских певцов.

Певучим «бархатным» голосом, музыкальностью и прекрасной школой славился тенор *Петр Булахов*. Любимец московских слушателей, он подкупал щедростью своего редкого вокального таланта, простотой и задушевностью исполнения, особенно пленяя в русском оперном и романсном репертуаре.

Эти же черты завоевали широкую популярность его младшему товарищу по сцене певцу-самородку *Александру Бантышеву*. Обладая чисто русским, широким «грудным» тенором, Бантышев отлично исполнял народные песни и романсы своих современников, в том числе Варламова и Алябьева. Вместе с тем Бантышев был очень даровитым характерным актером. Венцом его сценического творчества по праву считается яркий народно-комедийный образ, находчивого и веселого гудошника Торопки Голована в «Аскольдовой могиле» Верстовского. Бантышев был создателем этой роли и непревзойденным ее исполнителем.

Богато одарила природа певческим и актерским дарованием *Николая Лаврова*, занимавшего ведущее место на московской сцене в тридцатые годы. Диапазон его голоса, звучного и красивого, был так обширен, что Лавров с одинаковым успехом пел в русских и иностранных операх партии баса, баритона и даже тенора. Сценический талант Лаврова производил особенно яркое впечатление в героико-романтических ролях. «...Сильная грудь, прекрасная наружность, чувство и огонь... призывают его на степень отличного артиста, даже независимо от пения», — отмечал в одной из своих театральных рецензий известный писатель С. Аксаков⁵.

Но, пожалуй, самым крупным сценическим дарованием обладала *Надежда Репина*, жена Верстовского. Талант ее был всеобъемлющ: Репина с одинаковым успехом пела труднейшие колоратурные партии, выступала в трагедиях, нередко деля успех с самим Мочаловым, восхищала публику в водевилях,

умея, по словам высоко ценившего ее Белинского, «придать значение и жизнь самой несообразной роли...». Вспоминая, как Репина пела известную песню Земфиры Верстовского в инсценировке пушкинских «Цыган», великий русский критик писал: «В этом пении г-жа Репина вся была огонь, страсть, трепет, дикое упоение».

Яркая реалистическая выразительность, драматизм отличали и искусство московского балета с момента его рождения в крепостном театре. Крепостные танцоры, питомцы Воспитательного дома, при котором еще в 1773 году была основана балетная школа, — вот первые кадры московской хореографической сцены. Среди них история сохранила имена любимца демократического зрителя *Гаврилы Райкова*, *Арины Собакиной*, *Домны Тукмановой*, *Сергея Лопухина* и др. Значительно было и техническое мастерство московского балета. Помещики не жалели средств на муштру своих крепостных талантов и нещадно их эксплуатировали. История знает много фактов, когда крепостная балерина, только что чаровавшая своим воздушным танцем, например в партии Психеи, затем за ничтожную провинность терпела жестокое наказание и издевательство.

Вот из таких крепостных «психей» и «амуров» долгое время состояла московская балетная труппа*. Кадры ее также пополнялись воспитанниками московской театральной школы, влачивших полуголодное существование. «...И голода, и холода терпели они немало, — говорит историк московских театров. — От школьной пищи у будущих служителей и служительниц муз «подводило животы»⁶. А работы было много: днем занятия и танцы, вечером — спектакли, в которых принимали участие воспитанники театральной школы.

Однако свое настоящее значение как питомник профес-

* В числе актеров, купленных казной в 1806 году у помещика Столыпина, находились 36 балетных артистов. К ним были присоединены тогда же крепостные танцоры графини Головкиной, подаренные ею Воспитательному дому. В 1824 году дирекция московских театров приобрела еще 18 девушек, обученных танцу, у помещика Г. Ржевского, которому, как свидетельствуют современники, Грибоедов посвятил в своей комедии «Горе от ума» следующие строки:

Или — вон тот еще, который для затей
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов, отторженных детей?!
Сам погружен умом в зефирах и амурах,
Заставил и Москву дивиться их красе!
Но должников не согласил к отсрочке:
Амуры и зефиры все
Распроданы поодиночке!

сиональных балетных кадров школа приобретает уже после Отечественной войны 1812 года, когда в Москве начинает работать превосходный классический танцовщик и мимический актер *Адам Глушковский* *. С этим именем долго будут связаны успехи московского балета. В лице Глушковского школа приобрела образованного и одаренного педагога; его честным, бескорыстным трудом были заложены подлинно профессиональные традиции московского балета, сразу же выдвинувшего замечательные таланты **.

С этих пор балет начинает приобретать самостоятельное место в репертуаре московской сцены. Вместо небольших балетов, интермедий и дивертисментов, служивших «прибавлением» к драматическому или оперному представлению, Глушковский устанавливает традиции развернутых многоактных спектаклей. Ученик и последователь знаменитого Дидло ***, он переносит

* Глушковский Адам Павлович (1793 — конец 60-х годов). Судя по отсутствию метрики, — «безродный». В 1811 году окончил петербургское балетное училище. Был любимым учеником выдающегося французского балетмейстера Дидло, долгое время работавшего на петербургской сцене. С 1808 года Глушковский с большим успехом выступает в сольных партиях. Пресса сравнивает его с известным французским танцовщиком Дюпором, выделяя как преимущество Глушковского «способность к пантомимической игре». С 1 января 1812 года Глушковский переводится в Москву, как премьер-танцовщик, балетмейстер, постановщик, педагог, советник дирекции, сценарист и т. д. За время своей деятельности в Москве Глушковский поставил 14 балетов Дидло и 39 балетов своего сочинения. Глушковский первый из деятелей музыкального театра обратился к творчеству Пушкина, сочинив и поставив в Москве 16 декабря 1821 года балет в 5 действиях «Руслан и Людмила, или низвержение Черномора» на музыку А. Шольца.

** Среди них — Татьяна Иванова, ученица, затем жена Глушковского, воспитанная в элегиях Дениса Давыдова. Отличаясь величественной русской красотой и редкой пластичностью движений, Иванова соединяла танцевальное искусство с яркой драматической выразительностью. Славилась своими русскими плясками.

Артистическим талантом выделялась танцовщица Дарья Лопухина, выступавшая в драматических спектаклях вместе с П. Мочаловым. В народных плясках была хороша Новикова, «живая, увлекательная, черноглазая и черноволосая цыганочка», как говорит о ней поэт П. Вяземский. Несколько позже выдвинулась Александра Воронина-Иванова, виртуозная танцовщица, «роскошествовавшая» на сцене, по выражению Белинского, «жизнью и страстью».

*** Дидло Шарль-Луи (1767—1837) — знаменитый французский балетмейстер и танцовщик. Долгое время работавший в Петербурге (1801—1811 и 1815—1830), он создал здесь много выдающихся балетов и воспитал новые кадры русского хореографического искусства. «Дидло был изумительный мастер давать балетам своим характер эпохи, колорит местности и, главное, осязательный смысл. Танцы его строго гармонировали с характером лиц и с правилами искусства и изящества», — писал Глушковский в воспоминаниях о своем учителе.

на московскую сцену его лучшие сказочно-мифологические и героико-романтические балеты «Зефир и Флора» (1817), «Венгерская хижина» (1819), «Рауль де Креки» (1825), «Кавказский пленник» (по Пушкину, 1827), спектакли других авторов, а также много ставит сам.

Подъем национальных чувств народа в период войны 1812 года вызывает в русской хореографии интерес к спектаклям на современную патриотическую тему*. Патриотические настроения питают и популярный жанр дивертисментов, использующих народно-жанровые темы и богато насыщенных национальными плясками: русскими, украинскими, «казацкими», цыганскими и другими. Особой любовью москвичей, а затем зрителей других городов пользовался дивертисмент талантливого композитора С. Давыдова «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815), продержавшийся на сцене около полувека и сыгравший заметную роль в пропаганде и развитии русского народного танца**.

* После 1812 года национальная народно-героическая и народно-жанровая тема в балете тесно связывается с событиями Отечественной войны. В 1814 году, например, в Москву переносится поставленный в Петербурге балет Кавоса «Ополчение, или Любовь к отечеству». Герои балета — русские крестьяне, вставшие на борьбу с наполеоновскими полчищами. Таких балетов в этот период возникает немало.

** Новаторское значение «Семика» определялось прежде всего стремлением балетмейстера и танцоров ближе подойти к подлинно народному танцу, его пластике и экспрессии. «Тогда в этом дивертисменте участвовали все лучшие танцоры и танцовщицы, которые с таким рвением друг перед дружкой старались усовершенствоваться в русских танцах, что брали уроки у русских, — вспоминает Глушковский. — Многие нарочно ездили к цыганкам и платили им большие деньги, чтобы только перенять их манеры в народной пляске. И действительно, с каким танцем может сравниться русская пляска, если видишь в ней молодую девушку, полную, румяную, со стройной талией, с хорошо выправленным корпусом и руками, плывущую, как лебедь по озеру! Сколько неги, чувства, движения, благородства в этом танце! Даже самые па этой пляски отличаются скромностью и какой-то девственной стыдливостью!».

Вяземский, друг Пушкина, особенно выделял «Семик», а в нем — молодого талантливого танцора Лобанова, который «в роли цыгана, с черной бородою и в ярко-красном архалуке приводил в восторг всю публику от кресел до райка своими эксцентрическими и неистовыми коленцами...». По давней традиции в этом дивертисменте участвовали лучшие певцы и певицы московской сцены, исполнявшие дуэты и квартеты на «голоса» народных песен; известный русский песенник Лебедев вел народный хоровод, сопровождавшийся наигрышами на русских «простонародных» инструментах — ложках, дудках, рожках и т. д. Все исполнители, включая и превосходный кордебалет, были одеты в «отлично придуманные разнообразные национальные костюмы», декорации и отдельные сценки дивертисмента правдиво воспроизводили праздничный быт Марьиной рощи.

Большой славы московский балет достигает в тридцатые-сороковые годы, когда выдвигает артисток выдающегося масштаба, смело соперничавших с такими европейскими знаменитостями, как Мария Тальони или Фанни Эйслер. Среди талантливых московских балерин этого времени особое место принадлежит *Екатерине Санковской* — с ее популярностью не может сравниться ни одна фигура во всей предшествующей истории русской хореографии*.

Образы Санковской — первой московской Жизели — были связаны с развивавшимся тогда в искусстве романтическим направлением. Русский романтизм в своих лучших проявлениях никогда не отрывался от жизни, от действительных чувств и страстей, не отказывался от протеста, борьбы, не уходил в мир ирреальных идей. В этом была неотразимая сила творчества гениального актера московской сцены, современника Санковской, Павла Мочалова, создавшего школу «правды и жизненности» в трагическом репертуаре. Этим покорило и поэтическое творчество Санковской.

«Роли ее, — по словам одного любителя театра, — отличались именно тем, чего большей частью недостает у балетных артисток: идеею, характером. В свои легкие, воздушные создания она вносила живую игру страстей. Ее Ундины, Сильфиды, Пери то сливались со стихийным миром, из которого брали свою бесплотность, то сходились с участью человека, с его радостями, счастьем, мечтами. Игра ее сообщала балету изящную грациозную серьезность художественного создания. Зритель выносил из балета впечатление живого образа, художественного типа. В этом состояло главное достоинство игры г-жи Санковской... Ее игра отличалась строгим изяществом и благородством; танцы — той прелестью и простотой, которая неуловима для описания: в них было то, что есть в лирических творениях Пушкина или ландшафтах Рюиздаля: ясная, светлая, как воздух, поэзия»⁷.

* Санковская Екатерина Александровна (1816—1878) — воспитанница Московской театральной школы, ученица Гюлленъ-Сор. В 1836 году вступила в труппу Большого театра. Органически сочетая высокую танцевальную технику с драматической пантомимой, Санковская находила новые выразительные средства танца, обновляла и развивала реалистические черты русской хореографии. В сороковые годы имя Санковской блистало рядом с именами Щепкина и Мочалова, с которыми танцовщицу сближали и прогрессивные устремления ее искусства, и работа по сцене. Санковской посвятили вдохновенные строки многие русские писатели, включая Белинского, Герцена, Салтыкова-Щедрина.

В творчестве Санковской наиболее зримо раскрылись самобытные черты московской балетной школы, развитие которых принесло такие замечательные плоды в наше время. Это — искусство драматической хореографии, органически сочетающей блестящую танцевальную технику и сценическую выразительность для создания живого, действенного образа-характера. О замечательной московской балерине последующего поколения *П. Лебедевой* известный балетмейстер Карло Блазис сказал: «Жестом и игрою она выражает все так, как бы это было выражено словами»⁸. В этом сущность реалистического искусства московского балета.

Горькими слезами народа было полито русское сценическое искусство. Но оно дало замечательные всходы.

В борьбе за классику

1842 год открывает новый период в истории Большого театра. 7 сентября этого года в Москве впервые ставится *«Иван Сусанин»* Глинки, заложивший фундамент русской оперной классики*. «Отечественная героико-трагическая опера» — так назвал своего первенца автор, долго вынашивавший национально-патриотический замысел произведения. Присущие русской опере черты народности и реализма в *«Иване Сусанине»* Глинки приобретают новое качество, поднимаясь до высот большого трагического искусства. Впервые образ простого крестьянина трактуется как героический образ спасителя отечества. Впервые богатства народной песни насыщают симфонически развернутую партитуру оперы, ее могучие хоры, арии и ансамбли, психологически глубокий речитатив.

Вслед за *«Иваном Сусаниным»* на сцене Большого театра ставятся первые пушкинские оперы *«Руслан и Людмила»* Глинки (1846) и *«Русалка»* Доргомыжского (1858), звучат героико-эпические оперы Серова *«Юдифь»* (на библейский сюжет) и *«Рогнеда»* (из древнерусской жизни); в 1869 году в Москве идет *«Воевода»* Чайковского, открывающий его путь оперного композитора, в 1888 году москвичи знакомятся с *«Борисом Го-*

* Первое исполнение *«Ивана Сусанина»* Глинки (по «соизволению» Николая I опере было дано название *«Жизнь за царя»*, которое осталось за ней вплоть до революции) состоялось в Петербурге в 1836 году. На двадцать с лишком лет ранее, в 1815 году, была поставлена в Петербурге, а затем в Москве опера К. Кавоса *«Иван Сусанин»* — на тот же сюжет, но со «счастливым» концом.



А. Пирогов (Борис Годунов)

Н. Обухова (Любаша)



Е. Катульская (Виолетта)



К. Держинская (Ярославна)



Е. Степанова (Мирфа)

М. Рейзен (Досифей)



дуновым» Мусоргского. Постановкой в 1892 году «Снегурочки» Большой театр завязывает свою дружбу с Римским-Корсаковым. В том же году идет «Алеко» юного Рахманинова. В 1897 году, по требованию зрителей, в репертуаре Большого театра утверждается «Князь Игорь» Бородина...

Высокая художественность и новаторство этих произведений, сложность и глубина их замысла, сила национального содержания определили творческий рост певцов московской сцены, их сценического мастерства. С именем замечательной драматической певицы *Екатерины Семеновой** связано создание на московской сцене выразительных образов Антонида и Людмилы в операх Глинки, Наташи в опере Даргомыжского. Высоко ценя драматический талант Семеновой, композитор ставил ее Наташу «чуть не выше Петрова в Мельнике»**.

В шестидесятых годах в этих же партиях выдвинулась московская певица *Александрова-Кочетова*, выступавшая в операх Глинки на чешском языке при их постановке в Праге. Чайковский посвятил талантливой певице много хвалебных строк, отмечая ее превосходную школу и высокий вкус, умение подчинить технические задачи широкому выразительному пению. Из класса Александровой-Кочетовой (затем ставшей профессором Московской консерватории) в Большой театр пришли такие певцы, как *П. А. Хохлов* — первый и лучший на дореволюционной сцене Онегин***—и *М. М. Корякин*, дебютировавший в роли Сусанина и покоривший слушателей редкой красотой и мощью своего баса.

* Семенова Екатерина Алексеевна (1821—1906), воспитанница петербургского театрального училища, обладала «весьма симпатичным и увлекательным голосом» (сопрано). Дебютировала в Мариинском театре в сезоне 1841/42 года в партии Алисы («Роберт-дьявол» Мейербера). В 1847 году переведена в Москву, где пела до 1867 года. Была первой исполнительницей партии Эсмеральды в одноименной опере Даргомыжского (1847) и первой московской Наташей в его же «Русалке» (1859).

** Петров Осип Афанасьевич (1806—1878) — гениальный русский певец и актер (бас), ученик Глинки и создатель на петербургской оперной сцене (1830—1878) многих образов русских классических опер (Иван Сусанин, Руслан, Фарлаф, Мельник, Иван Грозный, Варлаам и др.). С одинаковым успехом выступал и в труднейших партиях западноевропейского репертуара. Мусоргский называл О. Петрова «дедушкой русского искусства». Многие басовые роли в операх русских композиторов создавались в расчете на богатейшие исполнительские данные Петрова, его редкий драматический талант.

*** Хохлов Павел Акинфиевич (1854—1919) — с 1879 по 1900 год солист Большого театра, пользовавшийся большой любовью московских зрителей. С именем Хохлова связано создание образа Онегина на московской сцене (1881). Чайковский был очарован исполнением Хохлова и всегда го-



П. Хохлов (Евгений Онегин)

ворил, что «не может себе представить иначе Онегина, как в образе Хохлова». Эту роль Хохлов спел на сцене Большого театра 138 раз. Хохлов также явился создателем поэтического образа Демона в первой постановке оперы Рубинштейна в Москве (1879).

Хохлов был одним из первых персональных пенсионеров советского государства.

Одним из лучших басов московской сцены конца прошлого столетия по праву считался *И. Ф. Бутенко*, который «жил на сцене и умел давать типы». Среди теноров выделялся *Д. А. Орлов*, отличавшийся, по словам Чайковского, «феноменальным голосом», и несколько позже — *Л. Д. Донской*, выдающийся драматический певец, сочетавший в своем голосе силу и мягкость.

Драматический тенор *Н. Преображенский*, драматическое сопрано *М. Дейша-Сионицкая* — первая московская Лиза, меццо-сопрано *А. Крутикова*, создавшая образ графини в «Пиковой даме», и ряд других выдающихся певцов украшали московскую сцену в последние десятилетия прошлого века.

Тем не менее неверно было бы думать, что развитие Большого театра шло только по восходящей линии, не зная трудностей и препятствий. Прогрессивные силы театра вели долгую и тяжелую борьбу с традициями придворного искусства, с космополитическими вкусами дворянского общества. Именно в годы, когда создавались шедевры русской классики, когда выросла плеяда великих русских композиторов, русское национальное искусство на московской сцене, равно как и на петербургской, занимало положение пасынка. Придворные круги презрительно третировали даже величайшие создания Глинки, называя их «кучерской музыкой», и с упоением внимали лишь виртуозному пению заезжих «звезд».

Трудно поверить тому, что «Иван Сусанин» Глинки после девяти первых представлений потом не шел в Москве почти весь год! Известный музыкальный критик и композитор *А. Серов* в своих воспоминаниях о Глинке пишет, что, будучи в 1843 году проездом в Москве, «слушал там «Жизнь за царя» в весьма жалком исполнении и при совершенном недочете чего-нибудь похожего на понимание или на сочувствие со стороны публики...». Речь идет, разумеется, о «высокопоставленной» публике — держателях абонементных лож и кресел, — диктовавшей театру свои требования. Большинство посетителей оперы не относилось к музыке серьезно. Ходили в театр потому, что это было «модно», считалось «хорошим тоном».

По воспоминаниям одного театрала, «было много таких, которые шли в оперу ради того, чтобы на других посмотреть. благо весь московский «бомонд» был там налицо, а равно и себя показать, и в ряду этих последних первое место занимали чадолюбивые мамы, вывозившие своих дочек, жаждавших надеть на себя узы Гименея»⁹.

Мемуарная литература и пресса того времени красноре-

чиво рассказывают о весьма бесцеремонном поведении этой публики на спектаклях. Во время исполнения музыкальных антрактов, ансамблей или речитативов в зрительном зале ходили, подсаживались к знакомым, переговаривались, громко высказывали свои мнения, умолкая на время арии, и то лишь когда пел известный певец, особенно иностранный гастролер.

Наиболее тяжелый период переживал Большой театр в шестидесятые—семидесятые годы, когда управление московской сценой перешло к петербургской дирекции императорских театров, а пожар 1853 года уничтожил почти все его имущество. Замедлило развитие русской оперной культуры и воцарение в эти годы в Большом театре итальянской труппы.

Русской опере, как мы знаем, с самого рождения приходилось конкурировать с иностранными артистами, гастролировавшими в Москве. Вначале это было положительным фактором: гастрольные труппы знакомили русский театр с новинками западноевропейского репертуара, традициями его исполнения, с достижениями мировой вокально-музыкальной культуры. Но в тот момент, когда перед русским театром с особой ясностью встали задачи национального искусства, когда одно за другим появляются гениальные произведения отечественной оперной классики и выдвигается яркая плеяда исполнителей, итальянское «нашествие» значительно осложнило условия его роста. И теперь, правда, в итальянской опере пели знаменитые певцы и певицы, ставились новейшие произведения крупных мастеров*. Но привилегированное положение итальянцев мешало молодой русской опере завоевать внимание публики, ограничивая ее вкусы рамками уже сложившегося западноевропейского оперного стиля. Кроме того, антрепренеры итальянской оперы, заманивая публику известными именами певцов, весьма мало заботились об общем музыкально-сценическом ансамбле своих спектаклей. Жалкие «коммерческие» составы оркестра и хора, крайняя небрежность постановок** являли плохой пример для русской сцены, которая содержалась уж совсем в «черном теле».

* В итальянской труппе в Москве пели такие всемирно-известные артисты, как меццо-сопрано Дезире Арто, баритоны Падилла и Рота, тенор Станьо, затем знаменитая Аделина Патти (колоратурное сопрано), Лукка и многие другие, включая Полину Виардо, теноров Тамберлика, Котоньи. Итальянцы ставили новые оперы Верди, Мейербера и других западноевропейских композиторов.

** Чайковский писал о «варварском отсутствии художественного ансамбля в исполнении, которым отличаются представления нашей итальянской оперы; о слабости и утомленности жалкого хора; о недостаточности

«Представления итальянцев очень усердно посещались московской публикой, — рассказывает один из тогдашних театралов, — три абонементов были взяты полностью, и публика, занимавшая ложи бельэтажа и бенеуара, а равно первые ряды кресел, являлась приодевшись элегантно — мужчины во фраках, дамы чуть ли не в бальных туалетах. В самом деле, не отставать же нам от Петербурга!

Но эта итальянская опера почти совсем вытолкнула русскую. Итальянцы занимали три дня в неделю, два дня были для балета, а русская должна была довольствоваться одним вечером, ибо в то время по субботам спектаклей не полагалось. Несмотря на то, что в русской опере были недурные силы... ее спектакли были весьма печальны: очень ограниченный репертуар, убогая обстановка, слабый хор и все это в почти пустом театре...»¹⁰.

До нас дошло много негодующих отзывов современников о состоянии русской оперы в Москве. Но особенно упорно повел войну против итальянцев во имя поднятия отечественного искусства великий русский композитор Петр Ильич Чайковский. Став одним из первых профессоров Московской консерватории, открывшейся в 1866 году, молодой Чайковский охотно взял на себя миссию музыкального критика для борьбы за русскую музыку.

«...В качестве русского музыканта, — писал композитор в одной из газетных статей, — могу ли я, слушая трели г-жи Патти, хоть на мгновение забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени? Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы в то время, когда мы имеем в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая, уважающая себя столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем?»¹¹

Чайковский воевал не только словом, но и делом, напряженно трудясь над созданием новых опер и балетов.

Поставленный в 1877 году в Большом театре первый ба-

оркестра ввиду огромных размеров залы, о его вялом, безжизненном управлении; об оскорбительной для чуткого уха невнимательности, с которой оперы разучиваются?!. Я считаю итальянскую оперу со всеми ее атрибутами делом, не имеющим ничего общего с высшими целями искусства, делом, в высшей степени антимзыкальным». (П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Том II. Литературные произведения и переписка. Москва, 1953, стр. 35 и 37).

лет Чайковского *«Лебединое озеро»** имел большое историческое значение. На протяжении почти ста лет до Чайковского в хореографическом спектакле полностью царил балетмейстер. Он создавал сценарий, сочинял и ставил танцы, разрабатывал пантомиму и диктовал композитору такт за тактом нужную, по его мнению, музыку. Балетными композиторами в основном были ремесленники, «подгонявшие» музыку под уже намеченные балетмейстером танцевальные формы и ритмы и мало заботившиеся об ее образной содержательности, тесной связи с действием, с характерами действующих лиц. Разумеется, такая музыка не имела самостоятельной художественной ценности и ничем не обогащала балетный спектакль.

Значение первого и последующих балетов Чайковского (*«Спящая красавица»* и *«Щелкунчик»*) в том, что они заложили классические основы русской музыкально-хореографической драматургии. Самостоятельная художественная ценность музыки Чайковского, ее органическая связь с действием, с характерами героев, эмоциональная яркость и мелодическое богатство поставили перед балетной сценой новые серьезные задачи. Теперь танец, как и пантомимное действие, должен был прежде всего передать содержание музыки, те чувства и психологические оттенки, которые выразил в ней композитор. Балеты Чайковского утверждают единство музыки и танца, целостность музыкально-хореографического образа. Эти новаторские черты отныне будут определять выдающиеся художественные особенности русского балета, обеспечат ему всемирную славу вплоть до наших дней.

Однако именно эта непривычная в балете художественная значительность музыки была главной причиной «далеко не блестящего успеха» (по оценке брата композитора М. И. Чайковского) премьеры *«Лебединого озера»***, *«Музыка для танцев*

* Премьера *«Лебединого озера»* Чайковского в Большом театре состоялась 20 февраля 1877 года в бенефис балерины П. М. Карпаковой. Постановка балетмейстера Ю. Рейзингера, дирижер — Рябов, декорации Шангина, Вальца и Гроппиуса. Одетту-Одилию танцевала П. Карпакова, Зигфрида — Гиллерт 2-й.

** Основную причину этого М. И. Чайковский видел в слабости постановки и исполнения: «Небогатая обстановка в смысле декораций и костюмов, отсутствие выдающихся исполнителей, бедность воображения балетмейстера и, наконец, оркестр, хотя по составу недурной, но имевший во главе совсем не музыканта г. Рябова, который никогда до этого не имел дело с такой сложной партитурой, — все это вместе позволяло композитору основательно сваливать вину неудачи на других», — писал М. И. Чайковский в своем трехтомном труде *«Жизнь П. И. Чайковского»* (том I, стр. 527).

неудобна, скорее походит на прекрасную симфонию» — таков был приговор балетоманов.

Неудачи сопутствовали и первым операм Чайковского. Только его пятая по счету опера, *«Евгений Онегин»*, привлекла к себе интерес и прочные симпатии слушателей.

Глубокая связь Чайковского с русской жизнью побуждала его искать сюжеты для своих опер в отечественной литературе и драматургии. Весь первый период творчества Чайковского — от неосуществленной *«Грозы»* по Островскому, через его же *«Воеводу»* (у Островского — *«Сон на Волге»*), *«Опричника»* Лажечникова, *«Кузнеца Вакулу»* (во второй редакции — *«Черевички»*) по Гоголю — представляет собою поиски «интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений», близких и понятных композитору. Это он затем находит в пушкинском *«Евгении Онегине»*.

Влюбленный в «...поэтичность, человечность, простоту сюжета» романа Пушкина, в его юных героев, особенно в Татьяну, Чайковский ни за что не хотел отдавать свою оперу на казенную сцену. Поплатившись неудачами сценических постановок предшествующих произведений, он боялся подвергнуть той же участи свое любимое детище. Как известно, *«Евгений Онегин»*, по желанию композитора, вначале был исполнен силами студентов консерватории, под управлением ее директора — великолепного музыканта и дирижера Николая Рубинштейна *. Только после успеха консерваторского спектакля Чайковский согласился на постановку *«Онегина»* в Большом театре, состоявшуюся 11 января 1881 года **.

* Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881) — брат великого русского пианиста и композитора Антона Рубинштейна, пианист, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель. Основал в 1860 году Московское отделение Русского музыкального общества и в 1866 году Московскую консерваторию, которую возглавил в качестве директора. Под его руководством 17 марта 1879 года состоялся консерваторский спектакль *«Евгений Онегин»*. Сценическим руководителем спектакля был артист Малого театра И. В. Самарин.

** Оперу поставили в бенефис дирижера Большого театра Бевиньяни. Онегина пел Хохлов, Татьяну — Верни, Ленского — Усатов, Ольгу — Крутикова, Гремина — Абрамов. Спектакль не лишен был обычных для того времени постановочных небрежностей: помещичья усадьба Лариной изображалась в виде бюргерского домика с остроконечной красной черепичной крышей, обстановка последнего действия полностью была заимствована из *«Травиаты»*, гости на петербургском балу щеголяли в тех же костюмах, что и на деревенском балу у Лариных. Для «страховки» театр включил в программу еще второй акт популярной оперы Обера *«Фра-Дьяволо»*. Однако, по свидетельству самого автора, успех оперы возрастал от акта к акту, а затем — от спектакля к спектаклю.

Поначалу публика, как и критика, была смущена близостью изображаемой эпохи. Впервые на оперной сцене они увидели то, что видели каждый день в жизни: помещиков, генералов, провинциальных барышень, молодых людей, нянюшек, дворовых... Один из известных московских музыкальных критиков писал по поводу первой постановки «Евгения Онегина»: «...из современной жизни культурного класса брать сюжеты, в оперу превращать современную светскую гостиную, по мне, рискованно донельзя. Прозаические сюртуки и фраки на оперной сцене?! Генерал в парадной форме приглашается к рампе петь басом нежную арию — со всем этим мириться не могу!»¹². Некоторые критики называли оперу «мертворожденным» произведением!

И все же именно «Евгению Онегину» было суждено сломать лед равнодушия публики к отечественной опере и обозначить собою начало новой эпохи русского оперного театра.

Великие мастера

В последнее десятилетие прошлого века начинается период расцвета Большого театра. Это тесно связано с общественным развитием русской жизни в канун революции 1905 года.

Демократические традиции русского театра, передавшего знамя Гоголя и Островского — Чехову и Горькому, вели к новым победам сценического реализма. Театр понимается как синтез искусств, объединившихся в целях провозглашения жизненной правды и обращенных к широкому зрителю. Этими идеями вдохновляется искусство Московского Художественного театра, служившего образцом для прогрессивных сил русской сценической культуры. Во второй половине девяностых годов внимание общественности привлекает новаторская деятельность Московской частной оперы, сплотившей вокруг пропаганды отечественного репертуара группу выдающихся художников, певцов, музыкантов*. Не случайно на ее сцене впервые раскрылся гениальный талант Шаляпина.

* Московская, или Русская частная, опера была основана на средства крупного промышленника, мецената и знатока искусства С. И. Мамонтова. Оказала большое влияние на развитие русской театральной культуры вплоть до Московского Художественного театра. В опере Мамонтова работали крупнейшие русские художники — В. Д. Поленов, В. М. и А. М. Васнецовы, И. И. Левитан, К. А. Коровин, М. А. Врубель, В. А. Серов; ряд выдающихся певцов и певиц — Н. И. Забела-Врубель, Е. Я. Цветкова,



В. Барсова (Антонида)



С. Лемешев (Ромео)



М. Максакова (Амнерис)



И. Козловский
(Юродивый)

В. Давыдова (Кармен)



Г. Нэлепп (Герман)



Большой театр вступает в полосу особенно острой идеологической борьбы. Вкусы дворянско-аристократических кругов поощряли внешнюю помпезность, пышную роскошь постановок в ущерб идейному содержанию репертуара.

Опорой реакционных сил была императорская дирекция, поддерживавшая в театре «тлетворный дух рабства, кабалы и казармы», как свидетельствует певец и режиссер В. Шкафер.

Театральные чиновники пытались отеснить выдающиеся произведения русской классики или по крайней мере заглушить их прогрессивные, опасные для царизма идеи. Но все больше одерживают победу требования демократического зрителя, жаждавшего искусства больших идей и чувств, жизненной правды. Силы прогресса берут верх.

Сергей Рахманинов, вставший в девятисотых годах нашего века (1904—1906) за дирижерский пульт Большого театра, положил начало новому, наиболее точному музыкальному истолкованию творений русских композиторов. Его дело продолжил талантливый дирижер Большого театра, чех по национальности, *Вячеслав Сук*. Необычайно выросло искусство оркестра и хора Большого театра, повысился общий уровень спектаклей. Русская классическая опера наконец занимает надлежащее место на московской сцене*.

За первые десять—двенадцать лет нового века на сцене Большого театра обретают свое подлинное музыкальное звучание оперы Глинки, возобновленные Рахманиновым, впервые ставится ряд опер Римского-Корсакова. Огромным событием явилась постановка Шаляпиным на сцене Большого театра в 1912 году «Хованщины» Мусоргского.

Н. В. Салина, А. В. Секар-Рожанский, с 1896 по 1899 год — Шаляпин. Здесь же начал свою дирижерскую деятельность молодой Рахманинов. На сцене Русской частной оперы были впервые поставлены оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко», «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный», получили новое рождение его «Псковитянка», «Снегурочка»; ставились также оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Русская частная опера начала свою деятельность в 1885 году, достигла расцвета в 1896—1899 годах. В последний период существования (1899—1904 годы) во главе ее стоял М. М. Ипполитов-Иванов.

* Так, из 23 опер, шедших в 1910 году, 13 принадлежало русским авторам и выдержало 111 представлений. Остальные 10 опер иностранных композиторов прошли только 55 раз. «Таким образом, на долю русской музыки падает крупный перевес», — замечает известный в то время музыкальный критик Ю. Энгель, подчеркивая, что это «идет навстречу вкусам публики, все более тяготеющей к родному искусству». («Ежегодник императорских театров». 1910).



А. Горский

Е. Гельцер (Тао-Хоа)



Выдающиеся художники Константин Коровин и Александр Головин научили русских зрителей ценить театральную живопись. Вместе с ними балетмейстер А. Горский провел реформу русской хореографии, реализовав на сцене Большого театра идею художественного единства балетного спектакля, синтезирующего танец и драматическое действие, музыку и живописные образы.

«Педагог, учитель сцены, репетитор, обновитель старинных спектаклей, сценарист и постановщик новых балетов, рисовальщик эскизов, костюмов и декораций, собиратель необходимых фактических материалов, неутомимый труженик, он не без успеха пытался привлечь к балету Большого театра внимание прогрессивной художественной интеллигенции Москвы. На всем протяжении четвертьвековой деятельности Горский искал поддержку в демократической идейно-художественной практике Московского Художественного и Малого театров»¹³, — так оценивает деятельность Горского советский исследователь русского балета.

Под влиянием новаторских идей художественного реализма расцвели на московской сцене новые таланты русского балета во главе с замечательной танцовщицей *Екатериной Гельцер*.

В начале века на сцене Большого театра складывается неповторимый ансамбль певцов, среди которых блистают Шаляпин, Собинов, Нежданова, Василий Петров, Дмитрий Смирнов, Боначич, Грызунов, Павловский, Бакланов и другие.

Реалистические тенденции русского оперного искусства с предельным совершенством раскрываются в творчестве *Шаляпина*, «великого учителя музыкальной правды», как назвал артиста Владимир Стасов. Максим Горький, друг Шаляпина, ставил его по значению в русском искусстве рядом с Пушкиным и Львом Толстым в литературе. В этом была глубокая правда.

Шаляпин был сыном вятского крестьянина, служившего затем писцом казанской земской управы. С детства будущий артист испытал все тяготы нищеты и унижения, в которые был ввергнут царизмом русский народ. Мать его нищенствовала, отец беспробудно пил горькую... В голоде и холоде, в страшной нужде прошла юность Шаляпина, когда он скитался с маленькими труппами по всей России. Ранний и тяжелый жизненный опыт, а не только талант, подружил артиста впоследствии с Горьким, сблизил с передовой средой русской художественной интеллигенции. Влияние Горького помогло Шаляпину горячо проникнуться ее стремлениями:

«Меня горячо увлекала мечта, — писал артист впоследствии, — что в жизнь народа русского, которую я видел такой мрачной, будет внесен новый свет, что люди перестанут так много плакать, так бессмысленно и тупо страдать, так темно и грубо веселиться в пьянстве. И я всей душой к ним присоединился и вместе с ними мечтал, что когда-нибудь революция сметет несправедливый строй и на его место поставит новый, на счастье русскому народу¹⁴».

Правда, Шаляпин плохо представлял себе грядущий новый строй *. Но царизм он действительно ненавидел всей силой своей души, и эта ненависть наполняла жизнью и страстью многие его сценические творения.

* Шаляпин со всей добросовестностью отнесся к обязанностям, возложенным на него петроградскими органами и театральной общественностью после Октября 1917 года. Войдя в состав художественного совета Марининского театра, артист в первое время с большим чувством ответственности взялся за руководство спектаклями, сам активно участвовал в них, выступая перед рабоче-крестьянской, красноармейской и краснофлотской аудиторией. Этим спектаклям часто предшествовало вступительное слово А. В. Луначарского, однажды представившего военным зрителям первого народного артиста республики — Шаляпина. В своем ответном слове артист сказал, что это звание ему дороже всего, потому что оно наиболее близко его сердцу человека из народа. Однако истинного значения Великой

Иван Грозный, царь Борис, восточный деспот Олоферн, Филипп II Испанский — эти исполненные мрачной силы образы монархов, земных властелинов в воплощении Шаляпина обретали новые черты, новый смысл. Внешнее величие и мощь, крупность характеров сочетались в них с внутренней надломленностью, раздвоенностью, тяжелой душевной драмой. Это внушало мысль о шаткости царских тронов, исторической обреченности самодержавной власти. И наоборот, созданная Шаляпиным могучая фигура бунтаря, вступившего в борьбу с самими небесами, — лермонтовский Демон отвечал революционным настроениям, бурлившим в русском обществе.

Певица Н. Салина, партнерша Шаляпина по опере Рубинштейна, так описывает исполнение Шаляпиным знаменитой «клятвы» Демона в последнем акте:

«...То, что сделал Шаляпин, было изумительно и непонятно. Как бы из хаоса мироздания пронесся стихийный вихрь, и клятва прозвучала в нем угрозой и отчаянием. Шаляпин пел, скандируя каждое слово, в каком-то безумном темпе, и по мере того, как он пел, мы все, бывшие на сцене, замерли ошеломленные, а оркестр, продолжая играть, поднялся, как один человек, со своих мест, изумленно и восторженно глядя на него...»¹⁵. «Величавая, мрачная фигура, печальное, но гордое и холодное лицо, на котором все застыло и только в глубоких глазах горит неистребимое, вызывающее и по временам ярко вспыхивающее пламя»¹⁶, — таким рисуют современники образ

Октябрьской социалистической революции артист не понял. Трудности жизни первых революционных лет, некоторые личные потери оказались непреодолимыми для его сознания, во многом находившегося под влиянием мелкобуржуазных представлений. Большую роль сыграло и его ближайшее окружение, под влиянием которого артист, после своих вторичных гастролей за границей в 1922 году, уже не возвратился домой. Но Шаляпин еще долго верил, что уехал лишь на время, брезгливо относясь к «эмигрантикам». И чем дольше заживался Шаляпин на чужой земле, тем сильнее в нем разгоралась тоска по России, по родному народу, по русскому искусству. Он слушал почти каждый день советское радио, смотрел советские фильмы, читал советских писателей; он гордился своими соотечественниками. «Что за великолепный народ все эти Папанины, Водопьяновы, Шмидт и К°. я чувствую себя счастливым, когда сознаю, что на моей родине есть такие люди. А как скромны!!! Да здравствует народ российский!!!» — пишет он дочери в Москву. Шаляпин мечтал о своем театре, но понимал, что эта мечта «неразрывно связана с Россией, с русской талантливой и чуткой молодежью». С мыслью о русском театре он и умирает весной 1938 года. Нет сомнения в том, что если бы Шаляпин дожил до Великой Отечественной войны, то он, как и его друг Рахманинов, нашел бы пути заслужить прощение своего народа, а может быть, — и вернуться на родину.

шляпинского Демона. Дерзкий вызов небесам бросает и его Мефистофель в опере Бойто, который положил начало мировой известности Шаляпина *.

Образам властителей Шаляпин противопоставил простого русского героя — крестьянина Ивана Сусанина. Восстав против искажения народно-патриотической идеи оперы Глинки и ее центрального персонажа, которого императорская сцена наделила верноподданническими чувствами, Шаляпин показал богатство внутреннего мира и благородство простого русского мужика, отдавшего свою жизнь за свободу родины. «Революция свершилась. На самой высокой баррикаде стоял костромской мужик Сусанин в настоящих лаптях», — писал впоследствии артист. Зарисовка Шаляпина, поющего рабочую песню «Дубинушку» в разгар событий 1905 года, относится к ярчайшим страницам романа Максима Горького «Жизнь Клима Самгина» **.

Рядом с гением Шаляпина на сцене Большого театра рас-

* Первое выступление Шаляпина за границей состоялось в Миланском театре «Ла Скала», в заглавной партии оперы Арриго Бойто «Мефистофель» (16 марта 1901 года) под управлением А. Тосканини. Это выступление (десять спектаклей) принесло Шаляпину мировое признание. Партию Фауста пел знаменитый итальянский певец Энрико Карузо.

** «Поддерживая очки, Самгин смотрел и застыл в каком-то еще не испытанном холоде. Артиста этого он видел на сцене театра в царских одеждах трагического царя Бориса, видел его безумным и страшным Олоферном, ужаснейшим царем Иваном Грозным при въезде его во Псков, — маленькой кошмарной фигуркой с плетью в руках, сидевшей криво на коне, над людьми, которые кланялись в ноги коню его; видел гибким Мефистофелем... великолепно, поражающе изображал этот человек ужас безграничия власти. Видел его Самгин в концертах, во фраке, — фрак всегда казался чужой одеждой, как-то принижающей эту мощную фигуру с ее лицом умного мужика.

Теперь он видел Федора Шаляпина стоящим на столе, над людьми, точно монумент. На нем простой пиджак серо-каменного цвета, и внешне артист такой же обыкновенный, домашний человек, каковы все вокруг него. Но его чудесный, красноречивый дьявольски-умный голос звучит с потрясающей силой, — таким Самгин еще никогда не слышал этот неисчерпаемый голос. Есть что-то страшное в том, что этот человек обыкновенен, как все тут, в огнях, в дыму, — страшное в том, что он так же прост, как все люди, и не похож на людей. Его лицо — ужаснее всех лиц, которые он показывал на сцене театра. Он пел и — вырастал. Теперь он разгримировывался до самой глубокой сути своей души, и эта суть — месть царю, господам, рычащая, беспощадная месть какого-то гигантского существа.

Вот — именно, разгримировывался до полной обнаженности своей тайны, своего анархического существа. И отсюда, из его ненависти к власти, — ужас, в котором он показывает царей». (М. Горький. Собр. соч. в 30 томах. М., 1952, т. 20, стр. 618—623).

цвело пленительное дарование *Леонида Собинова*, создателя образов высокой поэзии и благородства. Они внушали зрителям высокие идеалы, говорили о красоте человеческой души, звали к счастью, будили в молодежи протест против грязи и грубости обывательской жизни, бессмысленного существования и бессмысленной гибели.

«Когда удается певцу ревниво следящую за ним аудиторию захватить и исторгнуть у нее вздох удивления... Когда вместе с залом аплодируют и хор, и рабочие на сцене, и сторожа, — вот это значит, что искусство в данный момент исполнило свою первую священную заповедь: оно дошло до человеческой души и на безмерную высоту отделило ее в эту минуту от грешной, неприхотливой оболочки. Это я говорю по совести. Эти минуты и для меня были лучшие в жизни. Ради них я не спал ночей, шатался по комнате из угла в угол, мучительно решал вопрос — чего же мне не хватает в том или другом месте оперы, что мое исполнение не производит впечатления, которого ждали»¹⁷.

В этих строках, так искренне вылившихся из-под пера Собинова, обнаруживается его глубокое понимание важного назначения искусства, стремление активно воздействовать на слушателей. Воспитанник Московского университета, блестяще начавший деятельность адвоката, Собинов принадлежал к передовому отряду русской художественной интеллигенции. Он не скрывал своего горячего сочувствия революционному движению, чем привлекал к себе внимание царской охраны. Многие революционеры артист выручал из тюрьмы, оберегал от ссылки, многим помогал материально, субсидировал некоторые прогрессивные журналы. Студенты буквально носили его на руках — Собинов был их кумиром. И не только потому, что безотказно откликался на просьбу о помощи, — молодежи прежде всего импонировало его искусство*.

* Революцию 1917 года Собинов принял безоговорочно... «Это было в начале революции в Петрограде, — рассказывает писательница Т. Щепкина-Куперник. — ...Мы вышли с мужем на Невский и смешались с толпой. Вдруг он воскликнул: «Смотри! Собинов!..». Посреди улицы шла демонстрация — стройно, бодро, в ногу: рабочие, студенты, юноши, девушки с цветами, с красными флагами и впереди шел Собинов. Он был в военной форме (носил ее как офицер запаса и, очевидно, не успел снять). Он высоко поднял голову, с радостным и гордым выражением. Собинов шел и пел. И когда он кончал куплет, все участвовавшие в демонстрации мощным хором молодых голосов повторяли за ним: «Отречемся от старого мира». Собинов служил революции и словом, и делом. Порвав с императорской сценой за несколько лет до 1917 года, он после свержения царизма, немедленно вернулся в Большой театр и по воле всего коллектива стал его пер-

Вплоть до своих последних спектаклей на сцене Большого театра (Собинов скончался в 1934 году), он оставался юным Ромео, изящным кавалером де Грие — верным возлюбленным Манон, светлым рыцарем Лоэнгрином — поборником добра и справедливости; всех своих героев артист стремился показать «живыми в плоти и крови». Новаторство Собинова особенно наглядно проявилось в партии Ленского, в которой он впервые принес на оперную сцену поэтическое обаяние пушкинского образа.

Можем ли мы сейчас представить себе Ленского зрелым мужем, с бородкой и усами, в коротком парике, с экзальтированными жестами и утрированной декламацией? Таким, например, изображал его известный певец Н. Фигнер, современник Чайковского. Только спустя четверть века перед публикой появился стройный, изящный юноша с «черными кудрями до плеч à la Шиллер», как представлял себе Ленского композитор, с тонкими, почти девичьими чертами лица, с легкой и живой походкой, простыми движениями... В нем все было естественно и правдиво, глубоко привлекательно. Но главное очарование таилось в пении, которое с редким проникновением передавало задушевность лирики Чайковского, ее тихую грусть, ее элегическую красоту.

Собинов как исполнитель партии Ленского создал классическую традицию, которая до сих пор питает сценическое творчество советских певцов.

Великий «триумvirат» Большого театра дополняет *Антонина Васильевна Нежданова*. Дочь сельского учителя, Нежданова с детства узнала народную жизнь, полюбила русские и украинские песни. Это помогло ей сохранить простоту, безыскусственность своего пения и позже, когда она овладела виртуоз-

вым директором. Собинову не раз приходилось выступать в защиту родного театра против «реформ» Временного правительства. Однажды на митинге, стихийно возникшем после спектакля, Собинов сказал: «Как выборный управляющий театром, я протестую против захвата судеб нашего театра в безответственные руки. И мы, вся наша громада, сейчас обращаемся к представителям общественных организаций, к Советам рабочих и солдатских депутатов с просьбой поддержать Большой театр и не дать его на эксперименты петроградским реформаторам...». После Великой Октябрьской социалистической революции по инициативе Собинова был создан Совет Большого театра; в самые трудные дни артист оставался на своем посту, отдавая все силы и время на сохранение творческой дисциплины в коллективе, и передал театр в полной сохранности в руки представителей народной власти.

ным мастерством. Нежный, ласкающей красоты голос и проникновенная задушевность исполнения, простота и легкость, с которыми Нежданова пела труднейшие колоратурные партии, отвечали целомудренной красоте девических образов русских опер.

Лучшие создания Неждановой — Антонида («Иван Сусанин»), первая роль певицы на сцене Большого театра (1902 год), Людмила, Снегурочка, Марфа («Царская невеста»), Иоланта — трогали своим теплым лиризмом, правдивым выражением девичьей наивности и чистоты.

Там, где иностранные знаменитости блистали главным образом виртуозной изощренностью, Нежданова открыла источник живого волнения, огромную лирическую красоту. Это оценила даже пресыщенная парижская публика, когда Нежданова выступила в «Риголетто» вместе с выдающимися итальянскими певцами Тито Руффа и Карузо на сцене Гранд-опера.

Многие выдающиеся деятели искусства и науки были покорены талантом Неждановой. Знаменитый чешский дирижер Артур Никиш признавался, что не мог удержаться от слез, когда Нежданова и Собинов пели в третьем акте «Лоэнгрина» Вагнера. Рахманинов, посвятивший певице свой гениальный «Вокализ», на вопрос Неждановой: почему без слов? — ответил: «Ваш голос лучше слов выразит все, что я хотел сказать».

В Италии певица чарует своим пением изгнанника царской России Максима Горького. Он часто приходит к ней на виллу и просит петь ему русские песни. Особенно «Соловья».

Заслушивается пленительными мелодиями русских песен Неждановой и Бернард Шоу. На прощание великий англичанин подарил артистке свой портрет с надписью: «Я понимаю теперь, почему природа дала мне возможность дожить до семидесяти лет, — для того, чтобы я услышал лучшее из ее творений — Нежданову».

Высоко ценили искусство певицы известный русский ученый Сеченов, Станиславский, Немирович-Данченко... «Как артистка Нежданова дает все, что овеяно искренней простотой и настоящим душевным благородством. Не тем бутафорским, к которому прибегают многие актеры, а являющимся результатом хорошо воспитанной души... — писал Немирович-Данченко. — И так черты эти — искренность, простота, вкус и настоящее благородство — удерживают ее от подделки под сценические страсти... Это чувство правды в связи с ее чудесным голосом де-

И. Архипова
и **Ф. Пархоменко** («Кармен»)



А. Кривченя (Иван Хованский)



А. Масленников (Фауст)





Сцена из оперы «Укрощение строптивой» В. Шекспира
(Катарина — Г. Вишневская, Петруччо — Е. Кибкало)

дает Нежданову необыкновенно гармоническим сценическим явлением» *.

«Драматическая правда в звуке» — этот девиз Глинки определил передовые черты русского вокального искусства.

Конечно, влияния мировой вокальной культуры сыграли свою роль в формировании русского певческого мастерства. Однако для решения новаторских задач русского оперного театра не могли быть пригодны «чистая» виртуозность, культ чувственной звуковой экспрессии итальянской школы или эффектно подчеркнутая декламация французской. Недостаточен был и народнопесенный стиль русской комической, а затем романтической оперы (Верстовский). Нужно было поднять народный напев до трагедии, сделать его выразителем больших героических чувств, мощных национальных характеров, правдивых социально-исторических конфликтов. Это сделал русский национальный гений Глинки, а за ним — Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский.

Трибуной русских музыкантов всегда был прежде всего оперный театр, с его широчайшей массовой аудиторией, огромной силой идейно-эстетического воздействия. Вот почему наибольший удельный вес в русской музыке занимает опера. Театр понимается русскими композиторами как средство «беседы с людьми» (Мусоргский), общения «с массами публики» (Чайковский). Это становится целью и выдающихся русских певцов, стремившихся «говорить с душою слушателей» (Собинов).

Реалистические образы-характеры русского оперного репертуара требовали новых выразительных средств: беспредельной широты дыхания, богатейшей палитры вокальных красок, естественных и в своем драматизме и в лирической поэзии. Живое ощущение слова в сочетании с широким ариозным пе-

* После Великой Октябрьской социалистической революции А. В. Нежданова полностью отдалась художественной работе для трудящихся Советской страны. Нежданова одна из первых выступает в концертах для Красной Армии, ее имя непрерывно появляется на многочисленных афишах концертов-митингов, шефских концертов. В апреле 1920 года Нежданова принимает участие в концерте-митинге, на котором выступает с пламенной речью В. И. Ленин. Владимир Ильич с большой теплотой говорил с артисткой и внимательно ее слушал. «Я навеки сохранила в своей памяти светлый образ великого человека», — писала Нежданова в своих воспоминаниях. Только во второй половине тридцатых годов Нежданова ушла со сцены Большого театра, продолжая выступать в концертах. Во время Великой Отечественной войны ее голос непрестанно звучал по радио. Многие годы, вплоть до своей кончины в 1950 году, Нежданова с большим энтузиазмом отдавала свои силы и время подготовке новых советских певцов.

нием, тонкой и богатой нюансировкой, определяет национальный вокальный стиль, доведенный до совершенства великими русскими певцами.

Они утверждают и новые традиции сценических образов— традиции реалистической достоверности и исторической правды характеров.

Павел Хохлов, питомец Московского университета (окончивший, как затем и Собинов, юридический факультет), обладал широким культурным кругозором, хорошо знал литературу и искусство. Это помогает ему создавать оригинальные поэтические образы в русских и западноевропейских операх.

В работе над своими образами Шаляпин широко обращался к драме, живописи, литературе, истории и самой жизни. Тем же путем шли Собинов и Нежданова, другие певцы Большого театра. Так рождается новаторский стиль искусства выдающихся русских оперных артистов, привлекающий к ним живой интерес всего культурного мира.

Гастроли Шаляпина в 1901 году на сцене знаменитого Миланского театра Ла Скала открывают триумфальные выступления русских певцов за границей. «Русские сезоны» оперы и балета в Париже и Лондоне, постановки Шаляпиным «Бориса Годунова» и «Псковитянки» в Милане становятся крупнейшими событиями зарубежной музыкально-театральной жизни. На западноевропейской и американской сцене утверждается ряд выдающихся произведений русского оперного и балетного репертуара.

Так русский оперный театр наряду с отечественной литературой, поэзией и живописью выводит на арену мировой художественной культуры нового героя — русского человека, во всем могучем проявлении его национального характера, его гуманистических идеалов.



После разгрома революции 1905 года, в обстановке наступившей реакции, далеко не все представители искусства и литературы остаются верными демократическим идеалам. В русской художественной жизни проявляются тенденции упадочной эстетики модернизма. Декадентские влияния заметно сказываются в балетных, а иногда и оперных постановках в Петербурге (М. М. Фокин, В. Э. Мейерхольд). Несвободны от них и некоторые работы Горского в Москве.

Эстетские влияния иной раз накладывают свой отпечаток и на оперные спектакли. В 1908 году Римский-Корсаков резко протестует против стилизаторского искажения режиссером И. Лапицким оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»: «...Я буду просить о полной переработке этой постановки к будущему сезону», — писал композитор дирижеру Большого театра В. Суку.

Реалистическая природа произведений отечественной классики не позволяет модернизму активно распространиться на оперной сцене. Однако дело пропаганды русского репертуара испытывало немало препятствий, и его успехи во многом были обязаны энтузиазму и настойчивости выдающихся исполнителей. «Хованщина» Мусоргского ждала тридцать лет своей постановки в императорских театрах, которая была осуществлена лишь по инициативе Шаляпина*. Известно, что Николай II лично вычеркнул из оперного репертуара императорской сцены «Садко» Римского-Корсакова, как «скучное», «неинтересное» произведение.

Великие создания русской оперы безжалостно кромсаются, лишаются самых важных в идейно-художественном отношении сцен. В спектакле «Борис Годунов», например, урезаются почти все народные сцены, составляющие главный смысл оперы. Изуродован был царской цензурой «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Так и не увидели московские зрители до революции гениальный балет Чайковского «Щелкунчик». Зато императорской «конторой» откровенно поощряются хилые эпитонские произведения мистического или экзотического содержания, посредственные заграничные новинки, для которых приглашаются европейские знаменитости, тратятся большие средства. Помпезность, парадная роскошь все сильнее утверждаются и в постановках русского репертуара.

Так доживает свои последние годы московская казенная сцена...

* «Хованщина» увидела сцену Мариинского театра 7 ноября 1911 года. В связи с подготовкой спектакля «Петербургская газета» (21 октября 1911 г.) сообщала: «Опера ставится по настоянию Ф. И. Шаляпина, горячего поклонника таланта Мусоргского... Знаменитый артист не только исполняет в «Хованщине» роль Досифея, но принимает еще большое участие в постановке. По отзывам артистов, Ф. И. Шаляпин — удивительный режиссер. Все свои замечания он подтверждает примерами, исполняя за других «по-шаляпински» отдельные места их партий. Артисты с полным вниманием прислушиваются к указаниям Ф. И. Шаляпина, никто не считает для себя обидным замечания великого мастера». В Большом театре «Хованщина» была поставлена также Шаляпиным 12 декабря 1912 года.

После Октября

«Мы сейчас великолепно сознаем, что, если бы не было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство затерялось бы и заглохло», — сказал Вл. Немирович-Данченко в одном из своих выступлений в первые революционные годы. Эти слова полностью можно отнести и к Большому театру.

Революция не только спасла русское оперное искусство. Она вдохнула новую жизнь в его демократические завоевания, поставила их на путь служения интересам трудящихся масс.

В первые послереволюционные годы нашлось немало людей, неверно понимавших роль культурного наследия в деле строительства нового, социалистического общества. Отрицая всю культуру прошлого, они требовали и закрытия бывших «императорских» театров. Особым нападкам подверглись крупнейшие оперно-балетные сцены, как якобы отжившие, ненужные пролетариату «оплоты буржуазно-дворянского искусства», на их содержание к тому же требовались большие средства.

Но большевистская партия во главе с В. И. Лениным сделала все, чтобы сохранить крупнейшие очаги русской культуры, в том числе и Большой театр. Ленин не позволил закрыть его даже в самое трудное время, в 1918—1919 годы, когда остро ощущался недостаток топлива, электроэнергии.

«Совершенно необходимо приложить все усилия, чтобы не упали основные столпы нашей культуры, ибо этого нам пролетариат не простит»¹⁸, — говорил Владимир Ильич, указывая на важность сохранения художественных ценностей и творческих сил русского искусства.

В этом сказалась повседневная забота партии и советского правительства о культурно-эстетическом воспитании народа, понимание преемственности нового, социалистического искусства от прогрессивных традиций мирового художественного наследия.

«Новая опера зажжет свой огонь от самых ярких факелов старой оперы», — писал первый нарком просвещения А. В. Луначарский. Требуя от Большого театра напряженных поисков путей «к величественной, широко народной» опере, к произведениям, созвучным героической советской современности, он видел его задачу и в том, чтобы дать новому зрителю, новому хозяину «самое лучшее из оперно-театрального творчества прошлого».

9 ноября (ст. ст.) 1917 года, то есть спустя всего две недели после установления советской власти, специальным декретом Совета Народных Комиссаров Большой театр в ряду других крупнейших театров переходит в ведение Народного комиссариата по просвещению — «для удовлетворения великой культурной нужды трудового населения» (Луначарский). А еще спустя две недели Большой театр впервые поднял свой занавес перед советскими зрителями*.

«...Занесенная снегом Москва, холодная и не очень сытая. На фронтах гражданской войны еще идут бои, и все внимание брошено туда, чтобы вооружить, одеть, обуть и накормить героическую Красную Армию. В столице городской транспорт почти бездействует, редко-редко с угрожающим скрипом и звоном прогремит ветхий трамвай. Посреди мостовой встречаются странные фигуры продрогших людей, закутанных в платки, одетых в тулупы, в валенках... Электричество работает с перебоями, улицы не освещены, но ежедневно, в назначенное время, раздвигаются занавесы больших и малых театров, а в переполненных залах новый зритель — главным образом рабочие и красноармейцы»¹⁹, — такой сохранилась в памяти москвича жизнь столицы в первые послереволюционные годы.

Возглавляемые Собиновым, Неждановой и Гельцер крупнейшие артисты Большого театра, начавшие свой путь в нем еще до революции, полностью отдают свое творчество новому зрителю. Среди них — *К. Держинская* (драматическое сопрано), *Н. Обухова* (меццо-сопрано), *Е. Катульская* и *Е. Степанова* (колоратурное сопрано), *В. Петров* и *Г. Пирогов* (басы), *С. Мигай* и *Л. Савранский* (баритоны), *А. Богданович* и *С. Стрельцов* (тенора); в балете — *А. Горский*, *В. Кригер*, *В. Тихомиров*, *И.* и *В. Смольцовы*, *А. Булгаков*, *Н. Тарасов*, *В. Рябцев*, *И. Лащилин*, и другие талантливые артисты московской оперной и балетной сцены.

Начиная с «концертов-митингов» — первых встреч с бойцами и командирами Красной Армии, рабочими и крестьянами

* Первым спектаклем (21 ноября 1917 г.), которым после октябрьских боев вновь открылся Большой театр, была «Аида» Верди. В главных ролях выступили: *К. Держинская* (Аида), *И. Дыгас* (Радамес), *В. Петров* (Раффис), *Ф. Павловский* (Амонасро) и др. Дирижировал *В. Сук*. 28 ноября в связи с 75-летием со дня первой постановки шла опера Глинки «Руслан и Людмила» с *А. Неждановой* (Людмила) и *Григорием Пироговым* (Руслан). В середине декабря, в бенефис хора, впервые была поставлена опера *К. Сен-Санса* «Самсон и Далила» с *И. Дыгасом* и *Н. Обуховой* в главных ролях. Дирижировал *Э. Купер*. Декорации *К. Коровина*. Так начал свою работу советский Большой театр.

ми, устанавливается тесная, нерасторжимая связь коллектива Большого театра с народом, с широкой демократической аудиторией.

В тесном общении с трудовым зрителем растут новые поколения выдающихся мастеров советского Большого театра. В его стенах расцвел и отшлифовался блестящий талант *А. Мелик-Пашаева* — преемника крупнейших советских дирижеров — *В. Сука*, *А. Пазовского*, *С. Самосуда*, *Н. Голованова*, в разное время возглавлявших художественную часть Большого театра. С 1923 года за пультом балетных спектаклей московской сцены стоит *Ю. Файер*. Рядом с маститым музыкантом *Б. Хайкиным*, пришедшим в Большой театр в середине пятидесятих годов, работает ряд молодых дирижеров. Среди них особенно выделяется *Е. Светланов*, за сравнительно короткое время успевший зарекомендовать себя незаурядным музыкантом, отлично справляющимся с самыми сложными постановками. За пультом Большого театра выросли известные дирижеры — *К. Кондрашин*, *Г. Рождественский*, сменившие ныне оперную сцену на симфоническую эстраду.

За время своей советской истории Большой театр воспитал таких замечательных мастеров оперной сцены, как *В. Барсова*



Н. Шпиллер (Волхова)



Г. Жуковская (Иоланта)

(колоратурное сопрано), *Г. Жуковская, Е. Кругликова, Н. Шпиллер* (лирическое сопрано), *М. Максакова, В. Давыдова, Б. Златогорова, Е. Антонова* (меццо-сопрано), *А. Алексеев, С. Демешев и И. Козловский* (лирические тенора), *Н. Озеров, Б. Евлахов, Н. Ханаев, Г. Нэлепп* (драматические тенора), *Д. Головин, В. Сливинский, П. Норцов, А. Иванов, П. Лисицян* (баритоны), *А. Пирогов, М. Рейзен, М. Михайлов, И. Петров* (басы) и другие певцы, прославившие советское вокальное искусство на родной сцене и за рубежом.

Богата славными именами и хореографическая сцена Большого театра СССР. Кто не знает *Г. Уланову, М. Семенову, О. Лепешинскую, А. Ермолаева, М. Габовича, А. Месерера*? На сцене советского Большого театра сложились индивидуальности известных оперных режиссеров — *В. Лосского, Л. Баратова, Н. Смолича, Б. Покровского*, балетмейстеров — *Л. Лавровского, В. Захарова, В. Вайнонена, А. Радунского*, художников — *Ф. Федоровского, П. Вильямса, В. Дмитриева, И. Рабиновича, В. Рындина* *.

Можно смело сказать, что никогда, даже в свои самые лучшие времена, дореволюционная оперная сцена не знала такой огромной плеяды первоклассных дарований. В этом наглядное преимущество советской сцены, бережно собирающей и пестующей народные таланты.

Широкие общественно-культурные задачи, поставленные советской эпохой перед Большим театром, неизмеримо повысили творческую активность его художественного коллектива. Сразу же после революции в театре бурно всколыхнулась волна протеста против заплесневелых штампов старой оперной сцены, послышались громкие требования решительной борьбы за реализм, за художественную правду. Речь пошла не о частичных мерах, не об отдельных спектаклях. Революционная действительность поставила вопрос о создании нового стиля Большого театра, как театра больших идей и образов, обращенных к широкому народному слушателю.

«Театр является тем более мощной культурной силой, чем больше удовлетворяет он двум условиям, — писал Луначар-

* Небольшой объем данного очерка не дает возможности даже коротко охарактеризовать творческие индивидуальности каждого из названных здесь замечательных деятелей Большого театра и перечислить всех, кто своими талантами и преданным служением искусству умножил славу крупнейшей советской оперно-балетной сцены. Чтобы частично восполнить этот пробел, в приложении к очерку дан перечень основной литературы по истории Большого театра и сценическому творчеству его выдающихся исполнителей.

ский, — во-первых, чтобы соки данной социальной эпохи возможно жизненное и гуще циркулировали в нем и, во-вторых, чтобы они были переработаны в нем художественно, то есть превращены в зрелище наиболее впечатляющей силы»²⁰.

Большой театр теперь обладал всеми возможностями для того, чтобы начать новую художественную работу. Прогрессивные стремления коллектива находили полную поддержку у людей, которым партия поручила руководство искусством. Повседневное внимание уделял Большому театру А. В. Луначарский, нередко выступая со статьями и рецензиями по поводу его постановок и общих задач, разъясняя народу культурно-воспитательное значение крупнейшей оперной сцены. Много сделала для Большого театра Е. К. Малиновская*. Подхватив инициативу передовой части коллектива, она, как свидетельствует сам Станиславский, «обратилась к Московскому Художественному театру, прося его помочь» в поднятии сценической культуры творческого состава Большого театра и его постановок**.

* Малиновская Елена Константиновна — член Московской организации большевиков. Сразу же после Октябрьской революции, 4 ноября 1917 года Военно-революционный комитет Москвы назначил Малиновскую комиссаром по театрам. «Е. К. Малиновская не только оберегала художественные ценности, порученные ее охране, но проявила исключительную заботливость и о самих артистах», — писал К. С. Станиславский («Моя жизнь в искусстве», М.-Л., 1931, стр. 656). В начале двадцатых годов она возглавляла Управление государственных академических театров, куда в числе пяти крупнейших московских и петроградских театров вошел и Большой. Затем была директором Большого театра.

** К. С. Станиславский писал: «Сближение Большого театра с Московским Художественным было решено. В декабре 1918 года состоялся торжественный раут Артисты Большого театра принимали нас, артистов Московского Художественного театра. Это был очень милый, веселый, трогательный вечер. В залах и фойе Большого театра были накрыты столы и устроена эстрада. Сами артистки и артисты прислуживали и угощали нас... Все оделись по-парадному. При появлении труппы нашего театра солисты оперы выстроились на эстраде и торжественно пропели кантату, сочиненную на этот случай. Потом был товарищеский ужин с речами и взаимными приветствиями. На эстраде появлялись солисты оперы — А. В. Нежданова, тенор Д. А. Смирнов, бас В. Р. Петров и другие..., а артисты нашего театра — В. И. Качалов, И. М. Москвин и я — выступали как чтецы... Через несколько дней в фойе артистов состоялась моя первая встреча с певцами театра для товарищеской беседы об искусстве. Мне задавали вопросы, я отвечал на них, демонстрировал свои мысли игрой, пел, как умел...

Небольшая группа артистов, приверженцев новой Студии, взятая под матерински-заботливое покровительство Е. К. Малиновской, приносила нашему начинанию большие жертвы и вела себя героически. Ведь все работали

Так, именно в стенах Большого театра, в 1918 году зарождается оперная студия Станиславского, которая затем сыграет значительную роль в развитии советской музыкально-театральной культуры.

Среди первых учеников Станиславского — артистов Большого театра — мы встречаем имена таких певцов, как *К. Держинская, Е. Степанова, М. Гукова, К. Антарова, С. Мигай, Б. Евлахов, Н. Озеров, А. Богданович* и другие. С этой поры начинается творческое содружество Станиславского с выдающимся певцом Большого театра *В. Р. Петровым*, который долгое время был вокальным руководителем студии. Ее музыкальную часть возглавляли дирижеры Большого театра *В. Сук* и *Н. Голованов*. «Таким образом, — писал Станиславский, — в музыке Оперная студия пользовалась вековой культурой Большого театра, а в сценической области — культурой Художественного театра»²¹. Близкое участие в творческой жизни московской оперной сцены принимает и *Вл. Немирович-Данченко*, также загоревшийся мечтой дать бой «театру ряженных певцов»^{*}.

Сближение деятелей МХАТа с Большим театром внешне мало отразилось на его деятельности. Станиславский не поставил ни одного спектакля на сцене Большого театра. Немирович-Данченко принял участие лишь в постановке «Лебединого озера» Чайковского (совместно с *А. Горским*) и помогал в подготовке «Снегурочки»^{**}.

безвозмездно и притом в такое время, когда жизнь еще не вошла в норму после первых бурь революции» («Моя жизнь в искусстве», М.-Л., 1931, стр. 666—668).

^{*} «...Посмотрите сотни фотографий славных певцов *Аид, Радамесов, Далил, Германов, Раулей, Маргарит, Снегурочек, Онегиных* и пр. и пр. и перед вами пройдет только галерея ряженных», — писал *Вл. И. Немирович-Данченко*, противопоставляя рутинные оперные образы созданиям *Шалыпина*, которого он называл «первым законченным актером-певцом нашего направления». (*Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, стр. 260*).

^{**} Премьера «Лебединого озера» в постановке *Вл. И. Немировича-Данченко* и *А. А. Горского* состоялась 29 февраля 1920 года. Дирижировал *А. Арендс*. Партии исполняли: *Одетта — Е. Ильющенко, Одиллия — М. Рейзен, Зигфрид — Виктор Смольцов, злой гений — А. Булгаков*.

В работе над партией *Снегурочки* впервые встретилась с *Вл. И. Немировичем-Данченко* только что пришедшая в Большой театр молодая *В. В. Барсова*. Затем она спела более ста раз партию *Клеретты* в знаменитой постановке оперетты *Лекока «Дочь мадам Анго»* в музыкальной студии *Вл. И. Немировича-Данченко*, которая начала свое существование при МХАТе. В этой постановке приняли участие талантливый актер и певец *В. А. Лосский (Лариводьер)*, впоследствии — крупный оперный режиссер, и молодой *Н. Н. Озеров (Анж Питу)*.

И все же трудно переоценить историческое значение этой встречи для дальнейшей судьбы всего оперного искусства. Руководители МХАТа пришли в Большой театр не как постановщики, а как учителя, задавшись благородной целью воспитать новый тип певца — актера, сознательного творца живых, правдивых образов, которых так требовала революционная эпоха*.

Система Станиславского, ныне ставшая основой воспитания многих артистов драматического и оперного театра, направлена на борьбу со штампами, с ложным наигрышем, с ремесленничеством; она стремится выработать в актере подлинное сценическое мастерство — живое, действенное, активное отношение к образу. Станиславский учил артистов раскрывать «жизнь человеческого духа», то есть внутреннюю духовную жизнь своих героев. Поэтому он стремился развивать в молодых артистах воображение, наблюдательность, память. «Искусство артиста, — говорил он, — плод длительного труда над собой и изучения природы страстей». Совершенным примером того, как можно достигнуть точного взаимодействия вокального искусства, музыки и сцены, Станиславский считал Шаляпина, всегда подчеркивая, что великий певец открыл ему многое в законах сценического творчества актера.

— Шаляпиных я из вас не сделаю, но родственниками вы его будете, — не раз говорил Станиславский своим студийцам, как свидетельствует С. Я. Лемешев.

Оперная студия Станиславского, как и музыкальная студия Немировича-Данченко, вели вполне самостоятельное существование, однако их духовная связь с Большим театром не порывалась. Студийцы приходили на сцену Большого театра,

* «Для чего нужна Оперная студия? — ставит вопрос К. С. Станиславский и отвечает. — Был Щепкин. Создал русскую школу, которой мы считаем себя продолжателями. Явился Шаляпин. Он тот же Щепкин, законодатель в оперном деле. Нельзя создавать Шаляпиных, как нельзя создавать и Щепкиных. Но школу Шаляпина создавать необходимо, так как законодатели вроде него рождаются веками... Прежняя ватпука не имеет шансов на существование и шансов на успех. Все внешние постановочные средства, площадки, конструкции, плакатная живопись, которыми хотели прикрыть недостатки самого искусства, надоели и перестали обманывать зрителя. Пришло время актера. Он — первое лицо в театре, его хочет видеть зритель, ради него он ходит в театр. В опере нужен не только хороший певец, но и хороший актер. Нужно соответствие драматического и вокально-музыкального искусства. Нехорошо, когда драма давит оперу, плохо, когда опера давит на сцене драму». (К. С. Станиславский. Статьи. Речь. Отклики. Заметки. Воспоминания. Том 6. М., 1959, стр. 215).

а его деятели — певцы, дирижеры и режиссеры — работали в студиях Станиславского и Немировича-Данченко*.

Но самое главное, что принесло это содружество, значительно шире самих фактов. Оно привело к тому, что требования музыкальной, сценической и интеллектуальной культуры каждого участника оперного спектакля, раскрытия внутреннего замысла образа, служащего основной идее всего произведения, ныне стали достоянием всей советской оперной сцены.

Дирижеры Большого театра — В. Сук, Н. Голованов, А. Пазовский, опираясь на свой опыт и теоретические положения Станиславского, требовали от певцов выразительного, осмысленного, действенного пения:

«...Особенности творчества певца-актера заключаются в умении в самой музыке искать и находить характер воплощаемого образа, закономерности его действия и побуждений, истину переживаний и страстей. Идти от внутреннего к внешнему: от выразительного, действенного пения, в котором будет и образ, и его характерность, и действие, и драматическое положение, — к правде сценического выражения, к характерности мимики, грима, к музыкально-оправданной мизансцене, к жесту, пластике...»²², — эти слова одного из крупнейших дирижеров Большого театра А. Пазовского определяют основные пути создания реалистического оперного образа.

Это согласуется с устремлениями и режиссеров Большого театра: «...Все на сцене идет от музыки: сценическое движение, ритм, темп и пр., а также и вся та «рама», в которой это сценическое действие происходит: декорации, свет...»²³, — говорил В. А. Лосский, один из первых крупных режиссеров Большого театра, в прошлом сам великолепный

* Кроме занимавшихся со Станиславским артистов Большого театра на его сцену из студии (затем театра им. К. С. Станиславского) пришли А. Алексеев, С. Лемешев, А. Орфенов и др. В то же время в студии Станиславского работали в качестве педагогов некоторые из артистов Большого театра, а ее музыкальным руководителем в 1919—1922 годах был Н. Голованов (когда во второй половине тридцатых годов организовалась оперно-драматическая студия К. С. Станиславского, в ней снова стали работать Н. Голованов, А. Нежданова и другие деятели Большого театра), затем В. И. Сук, руководивший музыкальной частью студии с 1924 года, а в 1927—1933 годах бывший главным дирижером оперного театра им. Станиславского. В студии работали артисты Большого театра — Е. И. Збруева, М. Г. Гукова, А. В. Богданович, В. Р. Петров, артист балета А. А. Поспехин. В студии им. Вл. И. Немировича-Данченко работали как артисты и режиссеры В. А. Лосский, Л. В. Баратов, режиссер Б. А. Мордвинов, начинали свою деятельность молодой дирижер К. П. Кондрашин, художник И. Рабинович и др.

певец и актер, создатель замечательных характерных образов*. В своих постановках Лосский последовательно проводит идею тесного сотрудничества дирижера, режиссера, художника и всех «видимых и невидимых» участников спектаклей. Помимо многих интересных постановок классических опер, особенно русских, Большой театр обязан Лосскому и рядом важных реформ. Ему, например, принадлежит идея создания в Большом театре постоянного штата артистов мимического ансамбля («миманса») взамен прежних «статистов», набиравшихся от спектакля к спектаклю из случайных людей. Создание миманса, с которым вплоть до сего времени ведут большую воспитательную работу режиссеры и балетмейстеры, необычайно повысило культуру массовых сцен в оперных и балетных спектаклях Большого театра.

Обновленная классика

Повышение сценической культуры, воспитание новой смены мастеров оперного и балетного искусства шли в единстве с работой над репертуаром.

Перед Большим театром встала задача показать советскому зрителю все лучшее из сокровищницы мировой оперной классики, создать новые произведения, открыть путь на свою сцену творениям композиторов братских народов Советского Союза.

Оперы и балеты, второстепенные по качеству, по идейному содержанию, теряют доступ на сцену Большого театра. Особое внимание театр теперь уделяет произведениям монументальным, эпическим, проникнутым героическим пафосом, глубокой мыслью.

* Лосский Владимир Аполлонович (1874—1946) — певец (бас), ученик выдающегося педагога Эверарди, режиссер. С 1899 года начал оперную деятельность, пел в Московской частной опере, в Киеве. С 1906 года — артист Большого театра, создатель ярко характерных образов Варлаама, Скулы, Цуниги, Бартоло, Санчо-Пансо (в опере Массне «Дон-Кихот», написанной для Шаляпина, где он исполнял заглавную роль), С 1920 по 1926 год одновременно работал в Музыкальной студии МХАТа, затем переименованной в Музыкальный театр им. Вл. И. Немировича-Данченко. В 1909 году дебютировал как режиссер, поставив в Большом театре оперу Ц. Кюи «Кавказский пленник». Занимал в театре ряд художественно-административных постов, много ставил в других крупнейших оперных театрах (Киев, Одесса, Свердловск, Ленинград, Тбилиси и др.).

В послереволюционные годы театр возвращает на свою сцену оперы Вагнера, не шедшие в период первой империалистической войны *. Монументальна была постановка оперы Россини *«Вильгельм Телль»*, ответившая патриотическим чувствам советских людей в Великую Отечественную войну **.

Свет ramпы Большого театра увидела «Алмаст» — произведение композитора А. Спендиарова (ученика Римского-Корсакова), заложившее фундамент армянской оперы. Ее сюжетом явилась поучительная история армянской княгини, предавшей свою родину и понесшей за это достойное наказание. Сильный и жестокий характер властолюбивой красавицы Алмаст создала молодая Максакова.

Интересным событием в жизни советского оперного театра была постановка в конце тридцатых годов эпической оперы грузинского классика Захария Палиашвили *«Абессалом и Этери»* ***. Народная легенда о трагической любви грузинского царевича и простой крестьянской девушки получила на сцене Большого театра строгое, пластически выразительное и эмоционально-насыщенное воплощение.

Поистине огромный вклад внес Большой театр в дело новаторского раскрытия шедевров русской оперной классики.

* Начиная с 1918 года был поставлен ряд опер Вагнера — «Золото Рейна» (Вотан — П. Тихонов, Фазольт — В. Петров, Фрика — Н. Обухова, дирижер — В. Сук), «Тангейзер» — в 1919 году (Елизавета — К. Держинская, Тангейзер — А. Бонавич, Вольфрам — Ф. Павловский, Венера — Л. Балановская, дирижер — Э. Купер, режиссер — В. Лосский). В том же году поставлена «Валькирия» (Брунгильда — Е. Гремина, Зиглинда — Н. Калиновская, Вотан — П. Тихонов, Зигмунд — А. Бонавич, дирижер — В. Сук, режиссер — В. Лосский). В 1923 году прозвучал «Лоэнгрин» (Эльза — А. Нежданова, Ортруда — К. Держинская, Лоэнгрин — Л. Собинов, Генрих Птицелов — В. Петров, Фридрих — С. Мигай. Дирижер — В. Сук, режиссер — В. Лосский). В 1925 году вновь возобновлена «Валькирия» под управлением А. Пазовского, с К. Держинской в роли Брунгильды. В 1929 году впервые на сцене Большого театра ставятся «Мейстерзингеры» в новом переводе С. Городецкого (Ганс Сакс — А. Садовов, Бекmesser — А. Минеев, Вальтер — Н. Озеров, Ева — Н. Сыроватская, дирижер — Л. Штейнберг, режиссер — И. Лапицкий, художник — Ф. Федоровский).

** Новая постановка «Вильгельма Телля» Россини состоялась 8 ноября 1942 года во время пребывания Большого театра в Куйбышеве. Заглавную роль исполнял В. Прокошев, Матильды — Н. Шпиллер, Арнольда — Г. Большаков. Дирижировал А. Мелик-Пашаев, режиссер — Р. Захаров, художник — П. Вильямс. В московской премьере заглавную роль пел А. Батурин.

*** Опера «Алмаст» поставлена 23 июня 1930 года (Надир-шах — А. Пирогов, ашуг — А. Алексеев, дирижер — Л. Штейнберг, режиссеры — В. Боботов, Т. Шарашидзе), «Абессалом и Этери» — 19 июня 1939 года (Абессалом — Н. Ханаев, Этери — Е. Кругликова, Мурман — П. Селиванов, дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер Р. Симонов, художник — В. Рындин).

Ряд постановок русских опер на его сцене несет в себе новое, наиболее верное понимание замысла композитора, глубоко раскрывает национальные особенности отечественного искусства.



М. Михайлов (Иван Сусанин)

Так, Большой театр вернул народу гениальную оперу Глинки *«Иван Сусанин»*, освободив ее от навязанного произведению квасного патриотизма и утвердив подлинную народно-героическую идею, вдохновлявшую композитора. Раньше Шаляпин, наперекор «традициям» императорской сцены, создавал правдивый образ простого русского героя. Теперь не один Сусанин, а весь русский народ стал героем спектакля; на первый план выдвинулись массово-хоровые сцены, полные мощного патриотического пафоса*.

Заново была поставлена в тридцатых годах опера *«Руслан и Людмила»* Глинки**. Успех этих спектаклей был подготовлен долгой работой театра над произведениями русской классики. В процессе работы случались, естественно, и неудачи, и прямые ошибки. То театр оказывался в плену старых традиций постановочной роскоши, феерических эффектов, парадной помпезности, заглушавших подлинную идею произведения,

* Первая постановка *«Ивана Сусанина»* на советской сцене была осуществлена Большим театром; опера шла с новым текстом С. Городецкого. Премьера состоялась 21 февраля 1939 года (Иван Сусанин — А. Пирогов, Антонида — В. Барсова, Ваня — Е. Антонова, Собинин — Н. Ханаев, дирижер С. Самосуд, режиссер Б. Мордвинов, художник П. Вильямс, балетмейстер Р. Захаров).

** Премьера новой постановки *«Руслана и Людмилы»* состоялась 14 апреля 1937 года. Дирижер С. Самосуд, режиссер Р. Захаров, художник В. Ходасевич. Исполнители: Людмила — В. Барсова, Руслан — М. Рейзен, Ратмир — Б. Златогорова, Фарлаф — В. Лубенцов, Горислава — Е. Сливинская, Финн — Н. Ханаев.

поэтичность его образов (как, например, в постановке «Садко»)*. То, наоборот, в борьбе с оперной рутинной и штампами режиссеры впадали в другую крайность, увлекались формалистическими поисками, бесплодным экспериментаторством. В этом отношении характерна, например, постановка в 1932 году оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова**. Видимо, стремясь «усилить» сатирические образы Римского-Корсакова, режиссер заставил царя Додона (А. Пирогов) совещаться со своими боярами в... бане, парясь на лавке и хлеща друг друга вениками! Звездочет (С. Лемешев) появлялся... из печки, вместе с паром, а Шемаханская царица (Е. Катульская, Е. Степанова) орудовала хлыстом, как заправская амазонка!

Такие курьезы бывали, но они лишь подтверждают ту истину, что подлинное новаторство в искусстве приходит только вместе с идейной и художественной зрелостью.

Невозможно, к сожалению, в небольшом очерке рассказать о всей грандиозной и сложной работе Большого театра над классическими операми, о его победах и поражениях, ошибках и удачах. Но история отдельных спектаклей может помочь читателю понять творческие принципы театра, путь, по которому он идет в поисках наиболее совершенного воплощения того или иного произведения.

В этом отношении интересна, например, история постановок на сцене Большого театра «Бориса Годунова» Мусоргского — композитора, которого Луначарский считал «едва ли не кульминационным пунктом всей мировой оперы, с точки зрения революционной стихии»²⁴.

Трагедия Пушкина, по которой написана опера Мусоргского, была вызвана к жизни не только глубоким интересом поэта к историческому прошлому своей родины, попыткой «воскресить один из минувших веков во всей его истине». Желание Пушкина аналогично стремлению Мусоргского раскрыть «прошедшее в настоящем». Дух времени, атмосфера декабристского движения, в которой создавался «Борис Годунов» (трагедия была окончена за месяц с небольшим до восстания на Сенатской площади), несомненно, продиктовали Пушкину замысел его произведения. «Летопись о многих мятежах» — так гласил первоначальный подзаголовок трагедии,

* Премьера — 25 апреля 1935 года. Дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер — В. Лосский, художник — Ф. Федоровский.

** Премьера — 16 января 1932 года. Дирижер — Н. Голованов, режиссер — Н. Смолич, художник — Ф. Федоровский.

обращенной к эпохе крестьянских войн, когда феодально-крепостнический гнет вызвал бурный взрыв народного гнева, стихийное восстание народа против царя и бояр.

Самодержавие и народ, их неразрешимое противоречие — основная тема трагедии Пушкина; ее социальный конфликт ассоциировался в умах современников с событиями 1825 года. Возглас одного из мужиков: «Народ! Народ! В Кремль! В царские палаты! Ступай! Вязать Борисова щенка!», реплика Юродивого: «Нельзя молиться за царя-ирода, богородица не велит», — воспринимались как явное обращение к современности. Не случайно, что через год после восстания царская цензура усмотрела в трагедии Пушкина «намекы на обстоятельства, в то время недавние».

Пушкин показал в «Борисе Годунове» народ как великую движущую силу истории. В этом смысле многозначительны слова, вложенные поэтом в уста одного из его предков — Гаврилы Пушкина:

Не знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением — да! Мнением народным.

Значение народа как важнейшей социальной силы согласуется у Пушкина с пониманием истинной задачи драматического жанра. «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая и судьба народная», — пишет поэт в своих заметках о драме. Отсюда же и его стремление выйти на широкие просторы реализма: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»²⁵. Реалистическое воспроизведение исторической действительности, широкое и вольное изображение характеров во всей их исторической достоверности и жизненной правде и, главное, — могучая народная сила, дыхание которой ощущается на протяжении всей трагедии, — вот то, что привлекло к ней Мусоргского, чутко понявшего и развившего пушкинскую идею.

«Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единой идеей. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере», — гласит надпись, сделанная композитором на клавише «Бориса Годунова».

Если пушкинская трагедия создавалась поэтом в кульминационный момент декабристского движения, то народная музыкальная драма Мусоргского связана с новым общественным

подъемом России шестидесятых годов, с идеями русской революционной демократии. Отсюда и большая смелость в изображении народа как главного действующего лица оперы, его мятежной революционной силы. Краткая, но выразительная ремарка Пушкина: «Народ безмолствует», заключающая трагедию, у Мусоргского преобразуется в героическую картину расходившейся, разгулявшейся «силы молодецкой», стихии буйного народного гнева (сцена под Кромами).

Композитор показал здесь народ во всей многогранности его могучей натуры, со всеми его сильными и слабыми сторонами, наивной верой в «справедливого» царя и тщетным ожиданием облегчения своей участи. Эта задача всегда стояла перед Мусоргским. «...Народ хочется сделать, — писал он И. Е. Репину, — сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа... Какая неистощимая... руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа! Только ковырни — напляшешься — если истинный художник»²⁶.

Обрисовка народа в его подлинном историческом характере, «без сусального», и явилась причиной долгих гонений на «Бориса Годунова». Опера то ставилась в искаженном виде, без центральных народных сцен, отражающих ее основную идею, то вовсе запрещалась цензурой и лично царем Александром III вычеркивалась из репертуара императорских театров. Лишь спустя много лет, после нескольких первых представлений (1874 год) «Борис Годунов» был возобновлен на императорской сцене, но подлинную популярность получил в основном благодаря гениальному исполнению Шаляпиным заглавной роли*. Во многом помогла успеху оперы и ее новая редакция, осуществленная Н. А. Римским-Корсаковым.

Однако подлинная идея «Бориса Годунова» оставалась нераскрытой. Монументальная народно-историческая эпопея Мусоргского подменялась личной драмой царя-убийцы, драмой его больной совести, «в которой, как в клетке зверь, мятется

* Первыми исполнителями роли Бориса на сцене Большого театра в 1888 году были Б. Корсов и П. Хохлов. Шаляпин, разучивший эту партию с С. В. Рахманиновым, впервые спел ее на сцене Русской частной оперы (Мамонтова) в 1898 году. Первый выход Шаляпина в этой роли на сцене Большого театра состоялся в апреле 1901 года.

преступная мука» (Шаляпин). Фигура Бориса стала центром спектакля, лишенного основных народных сцен*.

Не случайно поэтому среди первых крупных работ Большого театра в двадцатые годы мы находим «Бориса Годунова»**. Этот спектакль по праву можно назвать революционным. Дирижер А. Пазовский и режиссер В. Лосский поставили своей главной задачей показать подлинного героя Мусоргского — народ. Впервые была создана наиболее верная композиция спектакля: показаны все хоровые сцены, последовательно рисующие жизнь народной массы, развитие ее настроений от тупой покорности до стихийного бунта, мощного разгула «силы пододонной». Впервые в сценической истории оперы Мусоргского была поставлена картина у Василия Блаженного***, нашла свое подлинное место сцена под Кромами, завершающая спектакль образом восставшего народа. Эти сцены выдвинули крупным планом персонаж, почти незамеченный в старых постановках, — Юродивого, воплотившего скорбь народа, его мудрость, его совесть. В столкновении Юродивого с Борисом (сцена у Василия Блаженного) достиг кульминации трагически неразрешимый конфликт между народом и царской властью.

* До революции никогда не была поставлена гениальная сцена «У Василия Блаженного». Внешним поводом для этого явился тот факт, что Мусоргский, подготавливая вторую редакцию своей оперы для постановки ее в Петербурге в 1874 году, сам исключил сцену «У Василия Блаженного» из партитуры, используя некоторые ее эпизоды в заново написанной сцене под Кромами. Не вошла сцена «У Василия Блаженного» и в редакцию Римского-Корсакова. На дореволюционной сцене (не только императорской, но и частной) почти всегда исключалась также сцена под Кромами, а иногда и пролог. Если же сцена под Кромами шла, то ее нередко ставили перед сценой смерти Бориса, чтобы акцентировать его образ.

** Первая постановка «Бориса Годунова» в Большом театре после революции состоялась 18 января 1927 года. Дирижер—А. Пазовский, режиссер—В. Лосский, художник—Ф. Федоровский. Борис—Л. Савранский, Пимен—В. Петров, Марина Мнишек—Н. Обухова, Юродивый—И. Козловский.

*** Для постановки «Бориса Годунова» 1927 года сцену у Василия Блаженного инструментал М. М. Ипполитов-Иванов, стремясь наиболее близко подойти в своей работе к оркестровому стилю редакции Римского-Корсакова. «Николай Андреевич,— писал М. Ипполитов-Иванов А. Глазунову,— исключил эту сцену (у Василия Блаженного) главным образом по цензурным условиям того времени: ее, конечно, не пропустили бы; таким образом, восстановление ее является своевременной и неотложной необходимостью, так как несомненно более соответствует намерениям Мусоргского, писавшего народную музыкальную драму, где, по его мысли, народ является действительно центральным лицом, даже более чем сам Борис» («Советская музыка», 1959, № 12, стр. 62).

Роль Юродивого принесла триумфальный успех молодому певцу Большого театра И. Козловскому, который показал пример «поразительно чуткого постижения стиля подлинного Мусоргского, Мусоргского «без прикрас» и ложной оперности, но и без бытовой «натуральной» будничности, — как писал впоследствии А. Пазовский. — Отрешенная смиренность, хватающая за душу жалоба («Обидели Юродивого! Отняли копеечку!»), суровая беспощадность народной правды, глубокий трагизм «плача» о Руси, о «голодном люде», — все это несло в себе пение И. С. Козловского, в котором была совершенная простота, человечность и правда, была и необходимая характерность народного бытового типа, но совсем отсутствовали нехудожественная простоватость и натурализм»²⁷. Образ, созданный Козловским более тридцати лет назад, до сих пор остается одним из крупнейших достижений советского оперного театра.

Высоко оценивает дирижер и образ Марины Мнишек, созданный молодой М. П. Максаковой, «образ, в котором она с наблюдательностью истинного художника подметила многогранность и капризную изменчивость характера, с исключительным артистизмом раскрыв в нем тонкое изящество свое нравной красавицы и высокомерие шляхтянки, порывы — по своему искреннего — чувства к Димитрию и расчетливость холодного ума авантюристки, охваченной тщеславными помыслами о «престоле царей московских». Вся убедительность исполнения М. П. Максаковой в том, что эти контрасты характера даются без всякого «нажима», без подчеркнутой резкости: роль словно выгравирована мягким, но точным резцом одухотворенного мастера, воссоздающего широкую и стройную картину целого из бесчисленного множества деталей, пластичных, переливающихся одна в другую, линий»²⁸.

Эти две характеристики актерских достижений в первой советской постановке «Бориса Годунова» достаточно ясно говорят о росте реалистического искусства Большого театра. Но были в этом спектакле и серьезные недостатки. Режиссер не избежал соблазна наивной социологической символики. Вместо живых, динамичных народных сцен в прологе и эпилоге он создал статические группы — символы, наглядно изображавшие социальную иерархию в крепостническом строе. Перенеся в следующем году эту постановку на свердловскую сцену, Лосский писал:

«Постановка носит условный, отчасти символический характер. В прологе — на спинах, на горбах угне-

тенного народа — колоссальный трон, поддерживаемый при-
шесниками царской власти — попами, боярами, стрельцами;
в эпилоге — тот же пошатнувшийся было трон снова вливает-
ся своими когтями в горбы народа»²⁹. Это была дань времени,
еще не зрелым поискам сценического новаторства.

Большой театр не оставлял своей работы над оперой Му-
соргского. Все лучшее, что было найдено в первом спектакле,
получило в последующие годы углубление и развитие, слабые
стороны преодолевались. Большой вклад внесли новые испол-
нители роли Бориса — Александр Пирогов и Марк Рейзен.
В послевоенные годы Большой театр снова возвращается к
«Борису Годунову», работа над новой постановкой под руко-
водством большого и взыскательного художника А. Пазов-
ского длится несколько лет, но спектакль вызвал оживленную
дискуссию. Поводом к ней явился неоправданный отказ театра
от сцены под Кромами*.

13 июля 1947 года «Правда» подытожила дискуссию, ука-
зав в своей редакционной статье, что сцена под Кромами «яв-
ляется важнейшей, даже центральной частью народной драмы.
Без этой сцены все произведение перестает быть именно на-
родной драмой и превращается главным образом в драму Бо-
риса Годунова... Сцена под Кромами, показывающая стихийное
крестьянское восстание против царя Бориса, против его слуг—
бояр, объясняет все, что происходило в опере раньше, рас-
крывает причины неудачи и гибели Бориса, царя-крепостника».
«Правда» подчеркивает подлинную историчность содержания
сцены под Кромами, объясняя, почему народ на короткое время
поддержал Лжедмитрия: «Как всякая крестьянская револю-
ция прошлых времен, и эта крестьянская война на рубеже
XVI и XVII веков заключала в себе огромную стихийную си-
лу и весьма недостаточную политическую сознательность.
Крестьяне не знали верных путей к своему освобождению от

* Речь идет о постановке «Бориса Годунова», премьера которой была
показана 20 июня 1946 года. Дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер —
Л. Баратов, художник — Ф. Федоровский. Роли исполняли: Борис — М. Рей-
зен, Самозванец — Н. Ханаев, Марина Мнишек — В. Давыдова, Юродивый —
А. Орфенов, Пимен — М. Михайлов). В этом спектакле была пропущена
сцена под Кромами на том основании, как писала ставшая на позицию те-
атра газета «Культура и жизнь», что в этой сцене отразилась «незавершен-
ность» и «противоречивость» оперы Мусоргского, якобы показавшего, как
под Кромами «толпа бродяг приветствует и восславляет польского став-
ленника и интервента Лжедмитрия». «Правда» в цитируемой статье дает
резкую отповедь этой ложной трактовке сцены под Кромами, объясняя ее
подлинное значение.

боярского гнета и часто блуждали в поисках этих путей, иногда поддерживая авантюристов, поддаваясь на демагогический обман... Все это и изображено с замечательной исторической правдивостью, с гениальной художественной выразительностью в «Сцене под Кромами».

Активное вмешательство критики помогло Большому театру найти живое, страстное звучание народной драмы Пушкина—Мусоргского, создать исторически верный и волнующий своей правдивостью спектакль *.

С первой же сцены пролога опера приобретает действенное, динамическое звучание... Мрачные стены Новодевичьего монастыря, темные краски декораций отвечают подавленному настроению народа... Подгоняемый плеткой, он зовет на царство Бориса. Над оборванной сермяжной толпой высится грозная фигура пристава, резким пятном выделяются пышные сверкающие золотом одежды бояр. И мрачным предвестником недоброго возникает над коленопреклоненным народом хищная фигура Шуйского, словно коршун оглядывающего свою жертву. Так театр показывает подневольное, инертное участие народа в избрании Бориса на царство...

В картине у собора Василия Блаженного народ уже ясно определяет свое отношение к царю. Хор народа, встречающий Бориса просьбой о помощи, вырастает в трагический вопль: «Хлеба! Хлеба! Дай голодным! Хлеба! Хлеба! Хлеба подай нам!» Это звучит уже как угроза, как грозное предупреждение, предвестник грядущей бури. «Царь-ирод» — так назвала Бориса народная молва. Вспоминаются слова Григория Отрепьева, заключающие сцену в келье Чудова монастыря: «И не уйдешь ты от суда людского, как не уйдешь от божьего суда...».

Народный суд уже состоялся. Борис обречен. Черная ночь, озаренная зловещим отблеском огней собора, изможденное, скорбное лицо Юродивого, в котором как бы сконцентрировалось все горе народное, множество рук, протянутых к Борису не то с мольбой, не то с угрозой, фигура царя, согнувшегося под бременем своей вины и бессилия, лисья, хищная повадка бояр, — такой запечатлевается в памяти эта картина, перекликающаяся с трагическими полотнами Сурикова...

Противоречия между царем и народом достигают предела.

* Премьера нового варианта постановки с включением сцены под Кромами состоялась 16 декабря 1948 года под музыкальным руководством и управлением Н. С. Голованова.

Завершающая оперу сцена под Кромами — вершина в развитии образа народа. С богатырской силой звучит хор «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» — могучий всплеск народной стихии. Перед нами народ-герой, народ-мститель. Тревожный звон набата и багровый отблеск пожарищ встречают Самозванца. Кончилось царство Бориса. Начинается новое царствование, но участь народа не изменится. В плаче Юродивого — предсказание новых бед и горя, которые несет народу нашествие иноземцев:

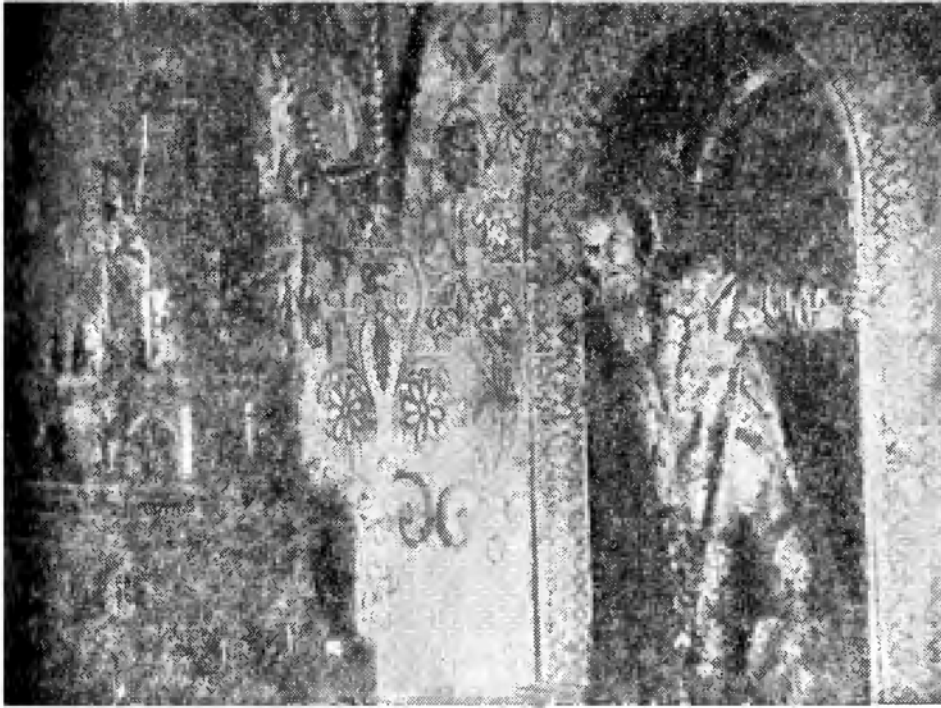
Лейтесь, лейтесь, слезы горькие,
Плачь, плачь, душа православная!
Скоро враг придет и настанет тьма,
Темень темная, непроглядная...
Горе, горе Руси. Плачь, плачь, русский люд,
Голодный люд!

Народ, как «великая личность», впервые получил на оперной сцене такое яркое воплощение.

Углубилась и трактовка заглавной роли двумя замечательными певцами Большого театра А. Пироговым и М. Рейзеном.

М. Рейзену ближе эпические черты образа Годунова. Мощный голос, могучая фигура артиста, суровая лаконичная пластика движений создают скульптурно-рельефный, величественный характер. На первый план артист выдвигает государственный ум, масштабность душевных переживаний царя, волею исторических обстоятельств не сумевшего найти путь к сердцу народа, облегчить его участь. Артист как бы оправдывает своего героя в плане личном, отодвигая легенду о преступлении Годунова, но обвиняет его как исторического деятеля, от которого во многом зависела судьба страны и народа.

Образ, созданный А. Пироговым, более динамичен, в нем больше разнообразных красок, больше контрастов. Его Борис и любящий отец, и грозный владыка, и преступник, мучимый большой совестью, и правитель, страдающий от сознания своего бессилия помочь огромной, разоренной стране... Пирогова интересует психология Бориса, все оттенки его душевной жизни, его чувств. Сколько задушевности и сострадания слышится в его обращении к дочери, оплакивающей жениха, какая широта и гордость звучат в словах «учись, мой сын...» И затем вдруг грозное: «Царевич, повинуйся!» — продиктованное и гневом повелителя, не терпящего ослушания, и отчаянием отца, стремящегося скрыть от сына тайные козни врагов и мучения своей преступной совести...



Н. Ханаев (Шуйский)

Острую конфликтность придал спектаклю необычайно выросший образ Шуйского, который можно назвать новаторским. Н. Ханаев пересмотрел традиции роли, укрупнил черты этого персонажа, приблизил его к исторической правде. Вместо елейного угодника — «лукавый царедворец» (Пушкин) — он теперь предстал сильным и умным врагом Годунова, использующим все его слабости в своих далеко идущих целях. Их наглядно раскрывает финальная мизансцена: в момент смерти Бориса Шуйский устремляется к царскому трону...

Новыми красками засверкали в спектакле уже ставшие классическими образы Юродивого — Козловского и Марины Мнишек — Максаковой. К этой галерее художественно законченных характеров надо добавить и великолепного Самозванца — Г. Нэлеппа, и сочную, поразительно достоверную в своей жизненности фигуру Варлаама — А. Кривчени, и Пимена, с эпической простотой спетого И. Михайловым.

Постановка «Бориса Годунова» 1948 года свидетельствовала о новом этапе идейной и художественной зрелости Большого театра, его реалистического мастерства. Но вот прошло около тринадцати лет, сменились исполнители, изменилась, углубилась психология зрителя, — и стала острее ощущаться необходимость творческого пересмотра спектакля, вплоть до музыкальной редакции оперы. До сих пор «Борис Годунов» в Большом театре исполнялся в редакции Н. А. Римского-Корсакова. Высокие достоинства партитуры Римского-Корсакова оказали неоценимую помощь в популяризации оперы Мусоргского во всем мире. Но, естественно, она сохраняет все осо-

бенности творческого стиля редактора, его оперной эстетики, во многом различной с эстетикой Мусоргского *. Сам Римский-Корсаков писал: «...Дав новую обработку «Бориса», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят...»³⁰.

Отдавая дань творческому подвигу Римского-Корсакова, нельзя, однако, забывать того, что наша эпоха дала возможность еще глубже понять и оценить гений Мусоргского, сущность его новаторства. Этим объясняется, что ныне Д. Д. Шостакович, как некогда Н. А. Римский-Корсаков, взял на себя почетный и гигантский труд заново отредактировать обе оперы Мусоргского с наибольшим приближением к авторским оригиналам **. Не пришло ли время Большому театру вынести этот крупный труд нашего выдающегося композитора на суд слушателей и вписать новую страницу в сценическую жизнь «Бориса Годунова»?

Это же следует сказать и по поводу другого шедевра Мусоргского — «Хованщины», недавно экранизированной в редакции и оркестровке Д. Шостаковича. В этом фильме, несмотря на его отдельные недостатки, есть главное, ради чего писал свою оперу Мусоргский, — народ! Его тема особенно ярко передана через образы «пришлых людей» (то есть простого люда), проходящих через всю картину.

Спектакль Большого театра 1950 года критика справедливо упрекала в том, что некоторые, очень важные эпизоды

* Все, кто слышал исполнение оперы самим Мусоргским на рояле, подтверждают, что в авторской оркестровке (при первой постановке) она прозвучала значительно слабее. Об этом же писал и Глазунов, услышавший уже после революции в Ленинграде «Бориса Годунова» в оркестровке Мусоргского (постановка ГОТОБа): «Зная в совершенстве его музыку, которой восторгался, я вынес тогда впечатление, что по сравнению со звучностью на фортепьяно в оркестре многое проигрывает...» («Красная газета». 28 февраля 1928 года). Римский-Корсаков, ближайший друг Мусоргского и непосредственный свидетель создания «Бориса», был движим лучшими стремлениями в своем бескорыстном труде. Он не только заново оркестровал «Бориса Годунова» (как и «Хованщину»), но и многое изменил в гармонии, голосоведении и других элементах музыки, стремясь устранить ее некоторые существенные технические недостатки и неудобства исполнения. Однако внесенные Римским-Корсаковым редакционные исправления в какой-то мере затушевывали отдельные характерные черты стиля Мусоргского.

** Первая постановка «Бориса Годунова» в редакции Д. Шостаковича осуществлена в 1960 году в Ленинграде на сцене театра им. С. М. Кирова. Так же в редакции Д. Шостаковича экранизирована «Хованщина» (Мосфильм, 1959 г., режиссер В. Строева) и поставлена на сцене театра им. С. М. Кирова.

были опущены, в том числе и яркая сцена пришедших людей в первом акте оперы. И тем не менее этот спектакль значительно глубже, чем в предыдущих постановках «Хованщины», раскрыл авторский замысел оперы как народной трагедии. Особую рельефность в этой постановке приобрела сцена стрелецкой казни. Показав, в каких муках и страданиях народных рождалась новая петровская Россия, Большой театр изгнал из оперы дух мистики и пессимизма, внесенный старой сценой. Фигура Досифея — князя Мышецкого (И. Петров, А. Огнивцев) получила более реальное, исторически верное истолкование как одна из движущих сил реакции, увлекавшей народ на гибельный путь.

Историческую реальность и сочный жизненный характер обрел в спектакле и образ начальника стрелецкого войска, старого князя Хованского, который по праву надо считать одним из лучших созданий талантливого певца А. Кривчени. Обычно Иван Хованский представлял на сцене тупым, сластолюбивым стариком, в котором было больше смешного, чем страшного... Кривченя отверг эту традицию. Артист показал спесивого боярина, рьяного заступника феодальных порядков, страшным и мощным врагом исторически новых сил, воплощенных в образе петровцев. Они ведь несли конец его власти... Глядя на Хованского—Кривченю, зритель отчетливо понимает, почему Мусоргский назвал свою оперу «Хованщиной», подчеркнув значение этого слова устами другого, тоже исторического персонажа оперы — Шакловитого. На вопрос Досифея — в связи с доносом о заговоре Хованских: «А что сказал царь Петр», — Шакловитый отвечает: «Обозвал Хованщиной и велел сыскать». Хованщина для Мусоргского — символ уходившей в прошлое старой феодально-боярской Руси, еще, однако, цеплявшейся за жизнь, еще обагрившей землю кровью обманутого, забитого, обмороченного религиозным дурманом народа.

Постановки обеих опер Мусоргского были в большой мере обязаны своим успехом дирижерскому таланту Н. Голованова. глубоко, с большим сердечным жаром передававшего стиль, характер и темперамент русской музыки — ее душевное тепло. мощный размах удали, силы и гнева.

Большой театр в послевоенные годы особенно целеустремленно работает над обновлением своего национального классического репертуара. Здесь надо вспомнить выдающуюся постановку Н. Головановым, художником Ф. Федоровским и режиссером Б. Покровским оперы-былины Римского-Корсакова «Садко», представшей перед зрителями во всем богатстве своего эпического содержания и красочности звуковой палитры.

Широкий интерес зрителей вызвала постановка оперы Серова «Вражья сила» (по драме А. Островского) и ряда других русских классических опер, давно отсутствовавших в репертуаре Большого театра («Майская ночь» Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского и другие).

Конечно, не всегда работа Большого театра над оперной классикой одинаково плодотворна. Случается, что в попытках нового истолкования оперы театр иной раз отходит от идеи композитора. Так произошло, например, при постановке «Снегурочки» Римского-Корсакова в 1954 году*. Чудесные сказочные образы оперы оказались чрезмерно обытовленными, лишены своего поэтического обаяния. Но таких примеров немного. А главное — даже ошибки могут быть плодотворными там, где по-настоящему ищут, экспериментируют, создают. И это полностью можно отнести к деятельности Большого театра, особенно в последние годы.

Создание нового

СОВЕТСКАЯ ОПЕРА

С первых же лет революции перед Большим театром вставала проблема создания нового репертуара — оперного и балетного. Запечатлеть образы новых героев современности, революционеров-большевиков, установивших первое в мире государство рабочих и крестьян, показать их героизм, преданность социалистической родине, идеям коммунизма — одна из важнейших задач советского оперного театра.

Подчеркивая огромную силу эстетического воздействия оперы на пролетарского зрителя, Луначарский писал: «...Какое же это будет мощное оружие в наших руках, если мы вложим в нее наше содержание?»³¹. Но тут же он подчеркивал, что найти сюжеты легче, нежели талантливо, с чувством нового, воплотить их в музыке, в оперном спектакле.

Правоту этих слов подтвердила вся практика работы

* Премьера состоялась 30 декабря 1954 года. Дирижер — К. Кондрашин, режиссер — Б. Покровский, художник — В. Рындин. Роли исполняли: Снегурочка — И. Масленникова, Купава — Г. Вишневская, Весна — В. Борисенко, Мизгирь — М. Киселев, Лель — В. Гагарина, Берендей — П. Чекин.

Большого театра над советской оперой. Первые спектакли на историко-революционные сюжеты, поставленные Большим театром до тридцатых годов*, были «разведкой боем»: Нельзя сказать, что эти опыты прошли бесследно. Они выдвинули проблему реалистической трактовки народно-массовых сцен, поставили новые задачи перед певцами, познакомив их с образами вожakov народных масс, героев революционного прошлого. И все-таки опера, которую ждал народ, еще не появлялась...**

Только в 1936 году на сцене Большого театра была поставлена первая советская опера, получившая признание массового зрителя. Это был *«Тихий Дон»* Ивана Дзержинского***. В ее популярности, конечно, сыграли большую роль любимые народом герои замечательного романа М. Шолохова (в опере развиваются события первой части романа). Но особенно важно, что молодой композитор сумел найти и интересную драматургическую форму, показав личную драму Аксиньи, Григория и Натальи в тесной связи с общественными событиями.

Обстановка напряженной классовой борьбы в казачьей станице в период первой мировой войны и революции нашла

* Наиболее значительные из них: *«Декабристы»* В. Золотарева (либретто В. Ясиновского) и *«Степан Разин»* П. Триодина (либретто его же), с А. Пироговым в заглавной роли, поставленные в 1925 году; *«Сын Солнца»* С. Василенко (либретто М. Гальперина) под управлением автора (в роли Лао-Цзы — А. Пирогов), 1929 г.; *«Загмук»* А. Крейна (либретто А. Глебова) с А. Пироговым и Г. Жуковской (Нингир-Сии и Ильтани) и *«Прорыв»* С. Потоцкого (либретто С. Городецкого, С. Юдина, С. Потоцкого, Ф. Ильинского), 1930 г.

** Помимо объективных причин, заключавшихся в сложности процесса формирования нового оперного стиля, сыграла роль и малая активность коллектива Большого театра в создании советского репертуара. С 1930 до 1935 года на его сцене не было поставлено ни одной советской оперы. Показанная 26 декабря 1935 года опера Д. Шостаковича *«Катерина Измайлова»* (по повести Лескова *«Леди Макбет Мценского уезда»*) была подвергнута серьезной критике. Значительную роль в этом сыграла постановка, акцентировавшая натуралистические моменты партитуры оперы, а также противоречивая трактовка образа ее героини. Спектакль поставил Н. Смолич (художник — В. Дмитриев, дирижер — А. Мелик-Пашаев). Роли исполняли: Катерина — О. Леонтьева, Сергей — В. Дядковский, Борис Тимофеевич — В. Лубенцов, Зиновий Борисович — С. Стрельцов.

*** Московская премьера *«Тихого Дона»* (либретто Л. Дзержинского) состоялась 25 марта 1936 года. Дирижер — Н. Голованов, режиссер — Н. Смолич, художник — Ф. Федоровский. Роли исполняли: Григорий — Н. Ханаев, Аксинья — В. Давыдова, Наталья — Е. Кругликова. Впервые была поставлена 22 октября 1935 года в Ленинградском Малом оперном театре.



Сцена из оперы «Тихий Дон» И. Держинского
(Аксинья — В. Давыдова, Г. Мелехов — Н. Ханаев)

в опере острое и динамичное воплощение. Свежий, овеянный духом эпохи мелодический язык, запоминающиеся хоровые песни, быстро вошедшие в музыкальный обиход народа, определили жизненность первой оперы Держинского, до сих пор сохранившейся в репертуаре театров. Однако незрелость мастерства молодого автора, тогда еще студента Ленинградской консерватории, обусловила серьезные недостатки партитуры «Тихого Дона».

Несоответствие между новаторскими устремлениями Держинского и медленным ростом его композиторского мастерства еще заметнее обнаружилось во второй опере — «Поднятая целина» (также по Шолохову), поставленной Большим театром в 1937 году*.

* Премьера «Поднятой целины» И. Держинского (либретто Л. Держинского и А. Чуркина) состоялась 23 октября 1937 года. Дирижер — С. Самосуд, режиссер — Б. Мордвинов, художник — П. Вильямс. Роли исполняли: Давыдов — Б. Евлахов, Нагульнов — Д. Головин, Лушка — Е. Кругликова, Шукарь — С. Стрельцов.

Тяготение Большого театра к темам яркого героико-революционного звучания сказалось в его работе над оперой О. Чишко «Броненосец Потемкин» (1938 г.) *. Хотя музыка оперы и здесь не поднялась до уровня ее темы, театр сумел создать монументальный спектакль, впечатляющий главным образом своими народно-хоровыми сценами.

Эти постановки сыграли значительную роль в творческом росте ряда талантливых артистов. Сценическая биография, например, Веры Давыдовой неотделима от ее Аксиньи в «Тихом Доне» или Груни в «Броненосце Потемкине». В этих образах певица убедительно воплотила волевые и сильные в своих чувствах характеры русских женщин. Образ Лушки в «Поднятой целине» стал одним из талантливых сценических созданий Е. Кругликовой и Н. Чубенко. Драматическое ощущение образа Григория Мелехова Н. Ханазевым помогло певцу подчеркнуть в его характере мужественность, силу, так же как и в другом своем герое — матросе-большевике Матюшенке («Броненосец Потемкин»). Одним из самых ярких артистических достижений в советской опере тех лет может по праву считаться исполнение А. Пироговым роли вожака матросской массы — революционера Вакулинчука.

Названные спектакли положили начало широкой популярности советской песенной оперы. Современным образцом этого направления явилась опера Т. Хренникова «Мать» (по повести М. Горького), поставленная на сцене Большого театра к сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции **.

Повесть Горького Хренников прочитал глазами лирического художника, показав героиню революционной борьбы через внутренний мир своей героини — простой русской женщины-матери. Композитор владеет даром поэтического выражения в музыке народного быта, душевных движений и характеров простых русских людей. В этих особенностях оперы Хренникова надо искать ключ к ее сценическому воплощению.

* «Броненосец Потемкин» О. Чишко (либретто С. Спасского) впервые исполнен в ГАБТе 5 января 1938 года. Дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер — И. Судаков, художник — И. Рабинович. Роли исполняли: Вакулинчук — А. Пирогов, Матюшенко — Н. Ханазев, Груня — В. Давыдова, Качура — В. Политковский, барон Клодт — В. Сливинский.

** «Мать» Т. Хренникова (либретто А. Файко). Впервые исполнена 26 октября 1957 года. Дирижер — Б. Хайкин, режиссер — Н. Охлопков, художник — В. Рындин. Роли исполняли: Ниловна — В. Борисенко, Павел — М. Киселев, Сашенька — Л. Масленникова, Находка — Н. Щегольков, Весовщиков — В. Нечипайло.

Режиссер Н. Охлопков пошел по иному пути, решив создать монументальный спектакль — памятник героям 1905 года.

...На огромном черном фоне зеркала сцены выделяется гигантский серебристо-серый барельеф, изображающий группу рабочих со знаменем в руках. Барельеф озаряет яркое пламя огромного светильника, стоящего у самой рампы. По обе стороны барельефа и в глубине сцены в строгом порядке размещены скульптурные изображения знамен, свободно перемещающиеся по вертящемуся кругу сцены. То разбегаясь, то сближаясь друг с другом, они образуют своеобразные рамки для той или иной сцены. словно отблески героической истории, возникают среди безмолвных камней картины «пролога» победоносной пролетарской революции, оживают образы тех, кто своей борьбой и страданиями проложил человечеству дорогу к свободе...

В центре внимания театра — массовые, динамические сцены. Таковы третья картина — на заводе — и особенно пятая — сцена маевки и рабочей демонстрации. Картина маевки до предела наполнена радостным, весенним настроением. Огромный, озаренный невидимым солнцем голубой небосклон. На его сверкающем фоне — лишь несколько тоненьких стройных березок с нежно-зеленой, узорчатой листвой. Очень простыми средствами здесь создана иллюзия громадных просторов, воздуха и света. Пространство заполняется праздничной толпой рабочих, их жен и детей, разодетых в пестрые веселые одежды. Зрительный образ этой сцены отвечает музыке с ее бодрым песенным хором «Праздник светлый и свободный, славься, первый майский день!», с задорными частушками Корсуновой, с бойкой, развеселой и свежей по интонациям рабочей кадрили. В момент кульминации праздничного настроения круг начинает вращаться, усиливая динамизм сцены. Так нагнетается контрастное настроение для героико-драматической вершины спектакля — сцены демонстрации.

Снова приходит на помощь круг — и ряды демонстрантов кажутся несчетными. Особенно патетичен финал картины, когда, после разгона демонстрации, штыки царских солдат словно пронзают Мать, прижимающую к груди красное знамя. Ее образ здесь приобретает черты символического обобщения, как бы выражая вечную жизненность революционной идеи.

Однако во многих других сценах условность героической символики спектакля плохо сочетается с лирико-бытовыми чертами музыки, жанровой реальностью образов. Музыка оперы с ее эмоциональной теплотой и мелодической непосред-

венностью противоречат монументально-героические масштабы постановки *. Однако исполнительский коллектив приложил много усилий и таланта, чтобы обеспечить успех спектакля. На первом плане — трогательный живой образ Ниловны, с сердечной теплотой созданный талантливой певицей В. Борисенко. Большой, богатый красками голос певицы помог ей правдиво показать драматизм судьбы своей героини, ее человечность, любовь к людям и вместе с тем глубокую душевную простоту русской женщины. В суровой и строгой манере рисует Ниловну молодая певица И. Архипова. Ее Ниловна на первых порах более замкнута, менее простодушна; с недоверием и страхом, с затаенной неприязнью вглядывается она в друзей Павла, не понимая их и тревожась за судьбу сына. Но постепенно Ниловна — Архипова раскрывает себя, вступая в строй борцов за рабочее дело.

В постановке оперы Д. Кабалевского «Никита Вершинин» (по Вс. Иванову) ** — о борьбе сибирских партизан с белогвардейцами и японскими интервентами — театр не нашел необходимой динамической формы спектакля. Правда, в самой драматургии оперы был допущен просчет — логическое завершение сюжета (остановка партизанами бронепоезда) наступало значительно раньше финала оперы, отчего обе картины последнего действия воспринимались как иллюстративное «дополнение» к драме. Но не это помешало спектаклю получить резонанс, который заслуживала работа композитора. Главная неудача заключалась в том, что режиссер попытался решить оперу в привычных формах историко-эпического жанра. Народные сцены, живо и динамично выписанные Кабалевским, не нашли в спектакле интересного композиционно-образного решения. И в то же время в этой постановке был ряд артистических удач, которые, несомненно, войдут в историю театра. На первое место здесь выдвинулись два противостоящих друг другу образа: Вершинин — А. Кривченя и капитан Незеласов — Г. Нэлепп. Последний с огромной силой и правдивостью по-

* В этой мысли утверждают постановки оперы Хренникова в Ленинграде (театр им. С. М. Кирова) и особенно в Горьком, где была найдена более близкая музыке сценическая форма спектакля, придавшая ему необходимую цельность, правдивость и выразительность.

** «Никита Вершинин» Д. Кабалевского (либретто С. Ценина) впервые показан 26 ноября 1955 года. Дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер — Л. Баратов, художник — В. Рындин. Роли исполняли: Никита Вершинин — А. Кривченя, Настасья — В. Борисенко, их дочь Катя — И. Масленникова, Пеклеванов — М. Киселев, Маша — К. Леонова, Син Би-у — С. Лемешев.

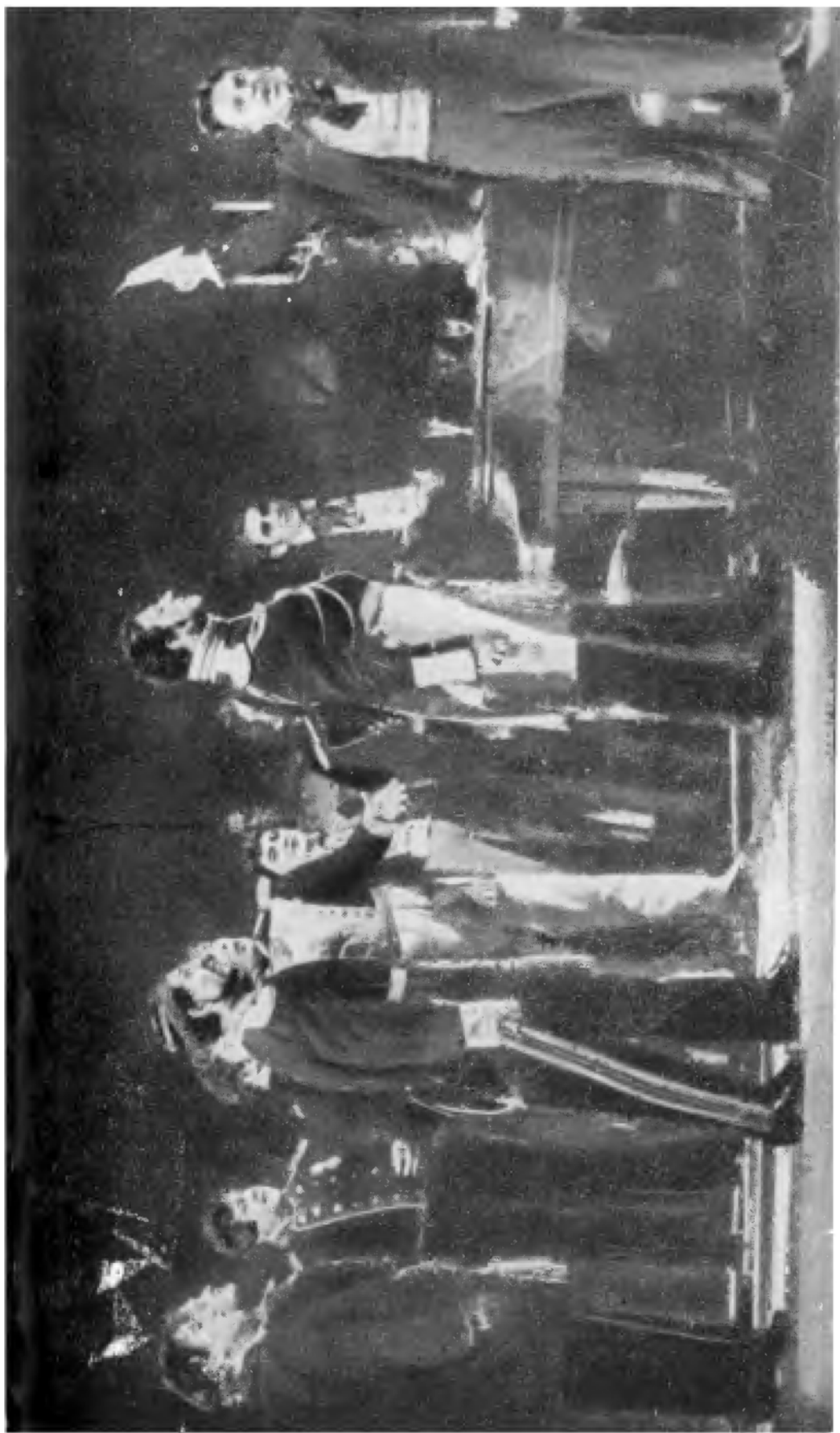
казывал внутреннюю опустошенность белого офицера. Сцена в остановленном бронепоезде — одна из сильнейших в спектакле: композитор нашел точные и яркие краски для характеристики отпетых белогвардейцев (хорошо играл поручика Обаба А. Гелева) и душевно обрисовал партизан. Хоровой реквием, завершающий картину (гибнет китаец Син Би-у, закрывая собой Никиту Вершинина от пули Обаба), насыщает эту сцену глубоким трагизмом. Свежую краску вносит своей светлой лирикой и сердечной простотой образ Син Би-у, созданный С. Я. Лемешевым. В драматической атмосфере оперы он воспринимается как предвестник новых, чистых и душевных отношений людей в грядущем новом мире; за него и отдает свою жизнь Син Би-у.

К этой опере театру, несомненно, еще предстоит вернуться.

Создание советской оперной классики, то есть произведений, которые по своему художественному уровню поднимались бы до лучших творений мировой оперной культуры и даже превосходили их по своей исторической правдивости, — задача огромной трудности. Реалистическая опера — искусство предельно высокого поэтического обобщения. Она требует ярких, сочных характеров, живых образов и чутко подмеченных конфликтов нашей современности. Сегодняшнюю жизнь нельзя выразить средствами искусства прошлой эпохи, как бы оно ни было превосходно. Тем более здесь не годятся средства буржуазного формалистического искусства, резко порвавшего с принципами жизненной правды.

Но что же такое жизненная правда в опере? Ведь в жизни люди говорят, а не поют! Но в том-то и дело, что для оперы смертельно опасен натурализм, внешнее правдоподобие. Только тогда, когда сюжет оперы дает простор для больших, ярких, смелых чувств, появляется простор и для музыки. Именно музыка, как никакое другое искусство, способна передать пафос человеческих страстей во всей динамике их развития.

Поэтому глубоко неправы те, кто думает, что опере чужда современность, что ее удел — «преданья старины глубокой»! Ведь ряд великих произведений оперной классики, таких, как «Евгений Онегин», «Кармен», «Травиата», были для своих первых слушателей глубоко современными даже по сюжетам! Опере противопоказана не сегодняшняя жизнь, а жизнь мелкая, скучная, неинтересная, не озаренная большими, сильными переживаниями. Но такая жизнь нетипична для нашего времени. Еще Луначарский писал, что нашему театру «нелегко угнаться за жизнью, настолько она раскалена и ярка, что сде-



Сцена из оперы «Декабристы» Ю. Шапорина
(На переднем плане Бестужев — И. Петров, Рылсеев — А. Иванов)



**Сцена из оперы «Война и мир» С. Прокофьева
(Андрей Болконский — Е. Кибкало, Наташа — Г. Вишневская)**

лать так, чтобы театр привлек к себе больше внимания, чем жизнь, — трудно. Для того, чтобы он мог это сделать, нужно насытить его пафосом, энтузиазмом, которым мы горим, и этот энтузиазм сосредоточить в пластических образах, сгущенных и превращенных в твердые, сверкающие кристаллы». «Это не значит, — говорил А. В. Луначарский, — что не нужно изображать сцены — хроники нашей гражданской войны, но это значит, что наряду с драматическим изображением ее, которое заставило бы зрителя сказать — «это совсем так, как было в нашей дивизии», надо дать гражданскую войну так, чтобы в немногие часы перелить весь тот океан страсти, муки, надежд, угрозы поражения и радости побед, среди которого тогда люди жили. А сделать это так, чтобы люди при этом просто ходили и говорили, а не танцевали и пели, сделать это без ярких декораций, без того, чтобы мы не заговорили на подлинном языке человеческого чувства и страсти — на языке музыки, — попросту нельзя»³².

Насыщенное бурными событиями сорокапятилетие первого в мире социалистического государства, естественно, представляется только началом созидания нового грандиозного искусства нашей современности. Поэтому мы искренне радуемся удачам нашего оперного театра, но нас не обескураживают и неудачи, которые встречаются на пути советской оперы. Советская оперная классика будет создана!

Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца»* от 28 мая 1958 года — новое свидетельство непрестанной заботы Коммунистической партии о развитии и процветании советского искусства. Подчеркнув задачи развития музыкального искусства на основе принципов социалистического реализма, значение связи искусства с жизнью народа, с лучшими демократическими традициями классики и народного творчества, осудив мнимое «новаторство», формалистические тенденции в музыке, ЦК КПСС выступает против огульной критики произведений искусства, учит объективности и справедливости в оценке творчества талантливых советских композиторов, призывает к дальнейшему сплочению творческой интеллигенции на

* Премьера оперы В. Мурадели «Великая дружба» состоялась в Большом театре 7 ноября 1947 года. Дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер — Б. Покровский, художник — Ф. Федоровский. Опера Г. Жуковского «От всего сердца» была поставлена в Большом театре 16 января 1951 года. Дирижер — К. Кондрашин, режиссер — Б. Покровский, художник — П. Соколов-Скаля.

основе коммунистической идейности и укрепления связи искусства с жизнью народа. «Вовремя поддержать любое хорошее произведение, проявление полезной инициативы в творческой работе» и вместе с тем «вовремя заметить недостатки или ошибки отдельных творческих работников, предотвратить возможность сползания их с принципиальных позиций, оказать помощь и поддержку тем, кто в ней нуждается», — призывал товарищ Н. С. Хрущев в своем выступлении «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа»³³.

За последние годы наши театры ставят все больше и больше советских опер; некоторые из них уже получили широкое признание. Обогатился советскими операми и репертуар Большого театра. Выше уже говорилось об опере Т. Хренникова «Мать», идущей на сцене с 1957 года. С 1953 года на сцене Большого театра прочно утвердились «Декабристы» Ю. Шапорина *. В 1959 году поставлена опера С. Прокофьева «Война и мир» (по Л. Толстому) **. Эти два монументальных произведения, весьма различных по стилю, характеру талантов их авторов, в то же время объединены общими чертами, свойственными советскому искусству.

Развивая классические традиции народной музыкальной драмы, созданные Глинкой и Мусоргским, они отражают наше современное понимание исторического развития русской жизни, выдающихся событий и образов прошлого нашего народа.

Замысел «Декабристов» Шапорин вынашивал долго, работая над оперой еще со своим другом, выдающимся советским писателем Алексеем Толстым, написавшим первый вариант либретто. Свой долголетний труд композитор завершил в содружестве с поэтом Вс. Рождественским, в результате почти двух-

* «Декабристы» Ю. Шапорина (либретто Вс. Рождественского — по мотивам А. Толстого) впервые исполнены 23 июня 1953 года. Дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер — Н. Охлопков, художники А. Петрицкий и Т. Старженецкая. Роли исполняли: Пестель — А. Пирогов, Рылеев — А. Иванов, Бестужев — И. Петров, Каховский — Г. Нэлепп, Трубецкой — П. Селиванов, Якубович — П. Воловов, Щепин-Ростовский — Г. Большаков, Елена — Н. Покровская, Николай I — А. Огневцев, Стеша — В. Давыдова.

** Премьера «Войны и мира» С. Прокофьева (либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон-Прокофьевой) состоялась 15 декабря 1959 г. Дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер — Б. Покровский, художник — В. Рындин. Роли исполняли: Наташа Ростова — Г. Вишневская, Андрей Болконский — Е. Кибкало, Пьер — В. Петров, Элен — И. Архипова, Анатолий — А. Масленников, Наполеон — П. Лисициан, Кутузов — А. Кривченя.

летней работы с Большим театром. Результат оказался весьма плодотворным.

Опера Шапорина подкупает слушателей яркой мелодичностью, искренней эмоциональностью, превосходным звучанием ансамблей и массово-хоровых сцен, разнообразием сценического материала. Это помогло Большому театру создать многокрасочный, монументальный спектакль, насыщенный высоким идейным пафосом. Девять картин оперы повествуют об основных этапах героической эпопеи восстания на Сенатской площади; знакомят зрителей с его вдохновителями и участниками, это — полковник Пестель, поэт Рылеев, Каховский, гвардейские офицеры Александр Бестужев, князь Трубецкой, Якубович, Щепин-Ростовский. Композитор показывает идейную сплоченность декабристов, их пылкую преданность свободе и ненависть к тирании. Музыкальные характеристики этих героев оперы тесно связаны с интонациями русской гражданской песенной лирики и революционных гимнов. Музыка воссоздает революционно-героический дух восстания и исторический колорит эпохи, рельефно выраженные и в сценическом воплощении оперы.

Уже в первой картине отчетливо ощущается давящая атмосфера крепостнической России. Подневольная, безрадостная жизнь народа противопоставляется богатому барскому быту. Роскошная архитектура помещичьей усадьбы резко контрастирует с бедными, покосившимися избушками, притулившимися на косогоре... Вводя зрителя в обстановку эпохи, театр сосредоточивает его внимание на патриотической борьбе декабристов: их образы, естественно, стоят в центре спектакля. В больших ариозно-мелодических сценах и ансамблях, в монслитных хоровых эпизодах воплощается «дум высокое стремление» и благородные чувства первых русских революционеров.

Особенно впечатляет картина восстания на Сенатской площади, поставленная с грандиозным размахом, пожалуй, еще невиданным на оперной сцене. Большой подъем настроения сразу же создает эффектный выход восставшего Московского полка: боевая солдатская песня великолепно передает героический, негибемый дух русского воинства. Перед зрителем оживает историческая обстановка восстания. В предутреннем тумане вырисовывается могучая фигура Медного всадника, вокруг которого выстраиваются в боевом каре восставшие полки. Мощно звучит хор солдат. В патриотическом порыве декабристы сжимают друг друга в объятиях. Их настроение передается народу — рабочим, строящим Исаакиевский собор, которые

готовы включиться в борьбу... Но нет Трубецкого... Декабристы понимают, что в решительный час князь изменил их святому делу: войска остались без командира... Инициативу берет на себя Рылеев. Он не дает упасть боевому духу восставших...

Кто говорит, что нет у нас вождя?

А честь отчизны, а ненависть к тирану?

Декабристы решают поднять свои полки в атаку на войска, высланные царем для разгрома восстания. В оркестре фанфарная тема восстания сталкивается с мрачной темой самодержавия. На фоне симфонической картины разворачивается грандиозная батальная сцена, динамически решенная режиссером. Царских войск на сцене нет, но атака декабристских полков воспроизведена с таким живым пафосом, что остальное дополняет воображение зрителя.

Все глуше становятся отголоски боя... На ступенях здания Сената умирает старый солдат, сраженный царской пулей.. Над опустевшей площадью ползут тяжелые свинцовые тучи... Зловещую тишину нарушает лишь скорбный напев народной песни да бой курантов Петропавловской крепости... Зрители понимают — восстание раздавлено...

Но патриотический гимн декабристов, вновь звучащий в финале оперы, выражает исторический оптимизм их борьбы:

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья...

«... Их дело не пропало», — писал В. И. Ленин, подчеркивая преемственную связь русского революционного движения с восстанием на Сенатской площади.

Великолепные певцы Большого театра, и в первую очередь А. Пирогов (Пестель), Алексей Иванов и П. Лисициан (Рылеев), И. Петров (Бестужев), Г. Нэлепп (Каховский), Е. Вербицкая (Щепина-Ростовская), Н. Покровская (Елена, невеста декабриста Щепина-Ростовского) и другие, нашли в опере Шапорина содержательный вокальный и сценический материал.

Если «Декабристы» впервые увидели свет на сцене Большого театра, то путь к ней оперы Прокофьева оказался довольно длительным. Прежде чем ее увидели зрители Большого театра, «Война и мир» уже была поставлена рядом советских и зарубежных театров*. Но именно приобретенный опыт сценического

* В первой редакции «Война и мир» прозвучала в Ленинградском Малом оперном театре еще в 1947 и 1948 годах (опера исполнялась в течение двух вечеров). В последней редакции опера поставлена в том же театре в 1955 году. Затем — в Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (1957), в Киевском театре оперы и балета им. Шевченко и др.

воплощения «Войны и мира» во многом подготовил выдающийся успех спектакля Большого театра.

При первых же звуках мощного хорового эпитафия зрителя охватывает ощущение огромной масштабности спектакля. Это ощущение не обманывает. В постановке Большого театра талантливо реализовано стремление Прокофьева показать не только «улыбки и слезы, думы и мечты» основных героев романа, но главное, что вдохновляло Толстого, — «борьбу русского народа, его страдания, гнев, мужество и победу...» Поэтому столь важной оказалась монументальная хоровая заставка оперы, до сих пор опускавшаяся театрами. От эпитафия, повествующего о том, как «Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию», протягиваются нити к народно-патриотическим сценам Бородина, горящей Москвы, партизанского боя и, наконец, — победного финала.

Живая картина, воссоздающая образы русских патриотов — представителей всех сословий России, обрамляя спектакль в прологе и эпилоге, объединяет сцены «мира» и «войны». Интересно скомпоновав массовые картины, театр решил сложную задачу. Она станет читателю понятнее, если напомнить, что сам композитор сделал несколько редакций оперы, проработав над нею более тринадцати лет, но так и не успев до конца отшлифовать драматургический план своего произведения.

Но музыка Прокофьева, поднимающаяся до вершин поэзии, особенно в лирических сценах, заставляет прощать пробелы драматургии. И если ранее так думали не все, то спектакль Большого театра значительно поубавил ряды скептиков и умножил число поклонников оперы. В этом главную роль сыграли великолепные музыкальные ресурсы Большого театра и замечательный дирижерский талант *А. Мелик-Пашаева*. В искусстве дирижера проявились новые черты, новые глубины поэтического проникновения в музыку, какие свойственны очень немногим и очень большим художникам. Дирижер тонко, с глубоким лиризмом раскрывает романтическое обаяние ночной сцены в Отрадном, трепетную нежность нарождающейся любви («первый» вальс Наташи и Андрея Болконского), мастерски рисует грозную картину бородинской «сечи» (в картине ставки Наполеона) и жуткое завывание метели, «сдувающей» французов с русской земли. Но особой, неповторимой силы поэтического воздействия достигает дирижер в сцене смерти Андрея Болконского. Здесь нет ничего от обычной оперной мелодрамы, как и от натуралистических эффектов экспрессионизма. Все слито в нераздельной гармонии, все овеяно печальной и нежной красотой: чуть при-

тушенные голоса певцов, таинственный рефрен хора, «воздушное» звучание оркестра... Поэтично, в соответствии с музыкой, осуществлена эта сцена и режиссером: слабый луч света, освещающий фигуру Наташи, склоненной над умирающим Андреем, меркнет с его последним вздохом...

Еще одно, весьма важное обстоятельство сыграло роль в успехе постановки Большого театра — участие его молодых сил. «Война и мир» с особой очевидностью показала, что Большой театр сумел в основном решить задачу, весьма актуальную для всей нашей оперной сцены. Это — задача выдвижения новой певческой смены. Спектакль покоряет прекрасным ансамблем певцов, в котором ведущую роль играет молодежь. Первое место в этом ансамбле бесспорно принадлежит двум Наташам — *Галине Вишневской и Тамаре Милашкиной*. Вишневская — наиболее «маститая» из молодой плеяды певцов. За шесть—семь лет работы в Большом театре она успела завоевать признание не только советских слушателей, но и зарубежных, посетив с концертными поездками многие страны Европы, Америки и Австралию. В ее искусстве пленяет гармония сценического и музыкального образа, изящного, хрупкого, обаятельного. Но особенно одухотворено ее пение, в котором чувствуется глубокое проникновение в поэзию музыки. В совершенстве постигнув стиль композитора, певица филигранно отделяет свою вокальную партию, достигая законченности музыкальной фразировки, предельного слияния голоса с оркестром. Наташа — Вишневская — подлинно прокофьевская героиня по утонченному изяществу вокального образа.

Т. Милашкина — совсем молодая певица. Наташа — вторая партия, приготовленная ею в Большом театре. Но Милашкина блестяще справляется с этой сложной ролью. Певица легко преодолевает трудности прокофьевского вокального стиля: ее сочный, выразительный голос прекрасно передает трепетность юной души, искреннюю непосредственность Наташи, ее взволнованность. Эта непосредственность привлекает и во внешнем облике ее Наташи, совсем юной, наивной и бесконечно искренней.

Слушатели успели полюбить и молодого певца — *Евгения Кибкало*, исполняющего роль Андрея Болконского. Мягкий, красивый лирический баритон, сдержанная пластика движений, теплота пения Кибкало придают его герою необходимое душевное благородство, которым навсегда овеван в нашем сознании этот персонаж Толстого.

Подлинная находка театра — образ Пьера Безухова, соз-

данный молодым певцом *В. Петровым*. Артист не только вполне справляется с большой трудностью вокальной партии; он сумел преодолеть ее недостаточную характерность и, во многом идя от первоисточника, нарисовать внешне нескладную, но бесконечно обаятельную фигуру толстовского героя.

Нагловатость Анатолия Курагина молодой певец *Алексей Масленников* подчас заменяет юношеской задорностью, а сластолюбие — искренним лиризмом, но, быть может, именно такой Курагин ближе общей лирической атмосфере первой половины спектакля. Если прибавить к этому, что партию Элен Безуховой поет молодая певица *Ирина Архипова*, старого князя Болконского и Кутузова (в очередь с А. Кривченей) — *Александр Ветдерников*, Долохова — *Г. Панков*, то мы наглядно убедимся в том, что все ведущие партии в этом спектакле принадлежат молодым исполнителям. Юношеская свежесть, взволнованность встретились в спектакле Большого театра с мастерством, тонким постижением музыки и глубоким, цельным по идее, замыслом.

Постановка «Войны и мира» подчеркнула то, что по существу в последние годы стало характерным явлением на сцене Большого театра. Молодежь «вторглась» во все его спектакли — новые и старые, озарив их острым чувством нового, свежим ощущением сценических образов.

С этим, несомненно, связана удача экспериментальной работы Большого театра, принесшей ему большой успех. Имеется в виду постановка последней оперы С. Прокофьева «*Повесть о настоящем человеке*» (по одноименному произведению Б. Полевого)*

...По крутой, заснеженной дороге идет человек... Идет на восток, к солнцу, к своим! Но в его затрудненных шагах, взмахах рук, словно ищущих опору в пустоте, чувствуется огромное напряжение, предел усилий... Ноги перестали быть послушными, земля под ними словно пылает... «Но надо идти, идти... чего бы это ни стоило!» — говорит он себе и, преодолевая отчаянное сопротивление уставшего, разбитого тела, неудержимо стремится вперед... Когда идти уже невозможно, он ползет, ползет, оттал-

* «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева (либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон-Прокофьевой). Поставлена 8 октября 1960 года. Дирижер — М. Эрмлер, режиссер — Г. Ансимов, художник — В. Золотарев. Роли исполняли: Алексей — Е. Кибкало, комиссар — А. Кривченя, Андрей — Г. Панков, Ольга — Г. Диомидова, Клавдия — И. Архипова, Василий Васильевич — М. Решетин, Кукушкин — А. Масленников.

киваясь от земли руками, всем корпусом, даже головой — все силы, всю волю человек концентрирует в этом движении, настойчиво, упрямо повторяя: «Ничего, товарищи... ничего, товарищи... все будет хорошо». Он один, в тылу у врага, в глухом, почерневшем от дыма сражений лесу, но его мысли устремлены к боевым друзьям и тем, кто за линией фронта...

Так сразу, с первой сцены, молодой артист *Евгений Кибкало* утверждает черты характера своего нового героя, Алексея Мересьева. Алексей, его переживания — борьба, мечтания, любовь — привлекают основное внимание композитора. Но любовь Алексея Мересьева, советского человека, намного объемнее, шире, богаче чувств многих предшествующих ему оперных персонажей Прокофьева. Чувства Мересьева к своей матери, невесте, однополчанам, к своей профессии летчика сливаются в огромную, всепоглощающую любовь к Родине, концентрируются в этой любви... И когда дважды повторенная Алексеем фраза комиссара: «Но ведь ты советский человек», построенная на русской песенной теме хора, затем разворачивается в широком оркестровом эпизоде, — слушатель понимает, что это лейтмотив оперы, воплощающий великую идею советского патриотизма.

Однако эта тема не дается «в лоб», не повторяется в пространственных и скучных декларациях, как это еще часто бывает и в опере, и в драме. Патриотизм Мересьева раскрывается не в словах, а в его поступках, в одержимости, в настойчивости воли, которые ему помогают преодолеть огромные психологические и физические препятствия и вновь вернуться к своему самолету, боевым друзьям, снова вступить в ряды советских воинов в решающие дни борьбы за победу...

И эти черты нового советского характера, черты настоящего человека, воплощаемые композитором последовательно, с большой любовью к своему герою, к людям, встречающимся на его трудном пути, и составляют вдохновляющее начало оперы Прокофьева.

Однако правильно найти сценический образ Алексея, как и всего спектакля, дело весьма нелегкое. Ведь малейшая уступка оперному штампу могла все погубить. История Большого театра знает такие случаи. Но молодой режиссер Г. Ансимов смело взялся за решение сложной задачи. В напряженных поисках, подчас с ошибками, непрерывно экспериментируя, он, наконец, нашел новую форму сценического решения, наиболее близко отвечающую драматургии спектакля.

Все три акта «Повести» состоят из ряда лаконичных, до предела сжатых сцен, отделяемых друг от друга часто лишь



Е. Кибкало (Алексей)

«Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева
 (Алексей — Е. Кибкало, Василий Васильевич — М. Решетин)





Сцена из оперы «Мать» Т. Хренникова
(Ниловна — В. Борисенко, Павел — В. Дементьев)

Сцена из оперы «Джалиль» Н. Жиганова
(В центре Муса Джалиль — В. Петров)



условно — узким полотнищем серебристой или красной (в сцене смерти комиссара) ткани. Сквозь прозрачные завесы кулис едва просвечивают образы, возникающие в воображении Алексея, — его матери, невесты, друга-летчика Андрея, хирургов (в сцене бреда, после операции). Все это позволяет зрителю проникнуть в динамику психологического процесса, совершающегося в душе, в сознании Алексея, проследить необычность его судьбы. Характер Алексея подается зрителю не в готовом виде, а складывается, растет, мужает тут же на глазах у зрителя, и это главное, что заставляет напряженно следить за действием, волноваться и ликовать...

Значение этого спектакля Большого театра трудно переоценить. Театру, в том числе оперному, принадлежит огромная роль в коммунистическом воспитании народа. Но какие образы, какая музыка обладает наиболее чудодейственной силой влиять на сердца людей, поднимать их на большие дела и героические подвиги силой вдохновляющего примера? Конечно, образы, сюжеты, музыка наших дней, нашей современности. Воздействие на зрителя самых великих образов прошлого не может сравниться с тем откликом, который вызывают в советской аудитории герои нашей современности, воплощенные средствами кино, театра, музыки, литературы.

Поэтому так радует рождение на оперной сцене образа нашего современника, настоящего советского человека. Быть таким храбрым, как Алексей Мересьев, таким настойчивым, упорным в своих благородных стремлениях, таким чистым и бескомпромиссным в жизни, в дружбе, в любви, наверное, захотят многие и многие молодые зрители, увидевшие оперу «Повесть о настоящем человеке» в Большом театре Союза ССР.

БАЛЕТ

Широко известны успехи советского балета, и прежде всего нашей столичной балетной сцены. Триумфальные гастролы балета Большого театра в Лондоне, Париже, Америке, Китае, Японии и в других странах со всей очевидностью подтвердили его мировое первенство. Это одинаково касается и великолепного реалистического мастерства советских артистов, и балетного репертуара. Надо напомнить, что большая и во многом лучшая часть репертуара нашей балетной сцены создана уже в советское время. Важно и то, что балет раньше

оперы выдвинул яркие произведения на современную героико-революционную тему, спектакли, которые сейчас уже можно с полным основанием назвать классическими.

В чем же здесь секрет? Ведь классический балет, казалось, искусство еще более условное, утонченное, «аристократическое», нежели опера, — так в свое время утверждали некоторые перегибщики, люди, страдавшие «болезнью левизны». Еще в 1925 году в прессе велась ожесточенная дискуссия на тему: «Что делать с балетом?» Тех, кто отстаивал классические традиции балета, псевдоноваторы обвиняли в «реакционности»; классический танец пытались заменить ритмованной пластикой, либо — еще чаще — акробатикой. Абстрактно-формалистические искания особенно захлестнули ленинградскую сцену, на которую еще до революции сильно воздействовали декадентские течения. Но мастера балета, стоявшие на реалистических позициях, нашли поддержку у массового зрителя, решительно высказавшегося за классику, как за искусство большой художественной правды и красоты.

Классические традиции оказались особенно жизненными на московской сцене. Вспомним, что Большой театр всегда находился в «окружении» Малого театра и МХАТа. На оперной сцене Большого театра реалистические традиции развивали его замечательные певцы, дирижеры, режиссеры, на балетной — еще действовал А. Горский, верный последователь в хореографии идей реализма Московского Художественного театра, воспитатель нового поколения артистов, которым суждено было строить советское балетное искусство. Это во многом объясняет, почему новое слово в балете было суждено сказать прежде всего Большому театру.

14 июня 1927 года — дата рождения на его сцене первого советского балета. Это был «Красный мак» Р. Глиэра, впервые воплотивший на балетной сцене романтику революционной действительности, образы советских людей, несущих братскую дружбу и помощь борющимся народам*.

Идея балета зародилась в коллективе Большого театра в середине двадцатых годов под впечатлением взволновавших советский народ революционных событий в Китае. Эти собы-

* «Красный мак» Р. Глиэра (либретто М. Курилко) впервые увидел свет ramпы 14 июня 1927 года. Дирижер — Ю. Файер, балетмейстеры — В. Тихомиров, Л. Лащилин, художник — М. Курилко. Роли исполняли: советский капитан — А. Булгаков, Тао-Хоа — Е. Гельцер, жених Тао-Хоа — И. Смольцов.

тия явились началом нового мощного народно-освободительного движения, поднятого могучим дыханием Великой Октябрьской революции, движения, которое привело ныне китайский народ к строительству социализма.

Трудно переоценить принципиальную важность победы нового революционного содержания в балетном жанре, столь тщательно оберегаемом буржуазным искусством от скольконибудь значительных идей. Когда вместо сказочных персонажей или разряженных пейзажей наш зритель увидел гневную толпу китайских рабочих, когда перед ним предстали образы советских моряков и во всю ширь русского характера развернулся увлекающий, вихревой ритм матросского пляса, никто из присутствующих не мог оставаться спокойным. Балет ответил на глубоко назревшую потребность народа в искусстве, отражающем его жизнь, его исторические дела, призывающем к новым победам и подвигам.

В этом неувядаемая сила балета Глиэра. Успех пришел к нему сразу — только за несколько месяцев 1927 года «Красный мак» прошел свыше 60 раз, а за два первых сезона выдержал более двухсот представлений — случай небывалый в истории хореографического искусства.

Зритель отдал свою любовь «Красному маку», несмотря на ряд серьезных недостатков его первой постановки: в ней еще сильно давали знать о себе и традиционный дивертисмент, и наивная пантомима, и мелодрама. В центре его действия была история маленькой танцовщицы Тао-Хоа, погибающей от руки предателя. Рождение образа героини первого советского балета неразрывно связано с именем Екатерины Гельцер.

Быстро обойдя все сцены страны, балет Глиэра на четвертом десятке своей сценической жизни приобрел значительно большую драматическую цельность, яркость и содержательность характеров, выпуклость идейного замысла*.

...В черном мраке ночи тускло светят огни большого китайского портового города. В порту изможденные кули, подгоняемые дубинками иноземной полиции, выгружают огромные ящики с клеймом «USA»; когда один из кули падает под не-

* Премьера послевоенной постановки балета Глиэра состоялась 30 декабря 1949 года. Либретто М. Курилко — в новой редакции Большого театра. Дирижер — Ю. Файер, балетмейстер — Л. Лавровский, художник — М. Курилко. Роли исполняли: советский капитан — А. Томский, Ма Ли-чен — Ю. Кондратов, Тао-Хоа — Г. Уланова, Ли Шан-фу — С. Корень.

посильной тяжестью ноши, из разбитого ящика вываливаются американские автоматы... Вспыхивает возмущение рабочих... Грозной стеной они встают перед оскалившимися волчьей злобой прислужниками колониализма.

Такова завязка спектакля в новой редакции Большого театра. Мир расколот на два лагеря — антагонистических, непримиримых в своем существе — лагерь хищников мирового империализма и единый многомиллионный лагерь народных масс всей земли. Так театр сумел придать историко-революционной теме балета новый, злободневный смысл, насытив спектакль гневом и страстью нынешней борьбы поработенных народов за свое освобождение. Балет напоминает зрителю о том, что сейчас еще во многих странах Азии, черной Африки, Южной Америки растет и ширится национально-освободительная борьба, еще льется кровь патриотов и сеет смерть американское оружие...

Обобщая события и факты огромного политического значения, спектакль, по существу, весь обращен к настоящему, утверждая идею непобедимости народных сил, объединившихся под знаменем истинной демократии, под знаменем борьбы за счастье человека.

Когда сумрак ночи сменяется рассветом и солнце освещает пламенеющий на белоснежном борту советского корабля плакат «Советские профсоюзы — китайским рабочим», когда под торжественные звуки коммунистического гимна вытягивается стройная шеренга советских моряков, возглавляемая капитаном, окончательно оформляется идея спектакля. Великая вдохновляющая сила советской страны — залог грядущей победы и равноправия всех народов, всех рас. Эта идея поэтически претворена в образе Тао-Хоа, принимающей из рук советского моряка красный цветок — эмблему свободы. Сила патриотического чувства и страстная вера в возрождение родины делает женщину-ребенка Тао-Хоа истинной героиней. Она умирает, заслонив собою вожака народных масс Ма Личена, от пули предателя.

По традиции, установившейся со дня первого спектакля, в этом балете участвуют лучшие силы Большого театра. В роли Тао-Хоа *Г. Уланова* пленяла художественным совершенством мастерства, высокой одухотворенностью танца. Образ, созданный *О. Лепешинской*, также хореографически законченный, интересен еще своей характерностью: артистка поставила себе задачу раскрыть психологию юной китайки, передать ее непосредственность и детскую наивность. Обе ис-

полнители и балетмейстер широко использовали богатство хореографического языка для обрисовки переживаний маленькой танцовщицы: ее отношение к посланцам Советской страны, озаренное сиянием искренней и чистой любви, ярко контрастирует со страхом, ненавистью и отвращением Тао-Хоа к колониалистам и их агенту Ли Шан-фу. С гневной силой разоблачения играл эту роль *А. Ермолаев*. Пользуясь почти исключительно средствами пантомимы, рельефной и стильной пластики, артист показывал под угодливой личиной Ли Шан-фу его звериную сущность эксплуататора. Ведь Ли Шан-фу заставила служить иностранному капиталу не только выгода, а прежде всего — острая ненависть к народу. Оригинальную фигуру того же Ли Шан-фу создавал *С. Корень*, рисуя скупыми, графически четкими и острыми штрихами образ человека-маски, скрывающего под внешней невозмутимостью беспощадную жестокость.

В постановке 1949 года впервые родился образ Ма Ли-чена, в котором ярко выявил себя мужественный талант *М. Габовича*. Его герой сразу овладевал вниманием зрителей своей активной устремленностью, строгой собранностью характера, присущего организатору и вожаку революционных масс. Это было тем более трудно, что образ Ма Ли-чена оставался вне музыки; кроме сатирического танца, вновь написанного композитором, новый герой не получил самостоятельной музыкальной характеристики.

Сопоставление двух постановок балета Глиэра — 1927 и 1949 годов * — наглядно демонстрирует рост реалистической зрелости искусства Большого театра.

За два десятилетия, разделяющих эти спектакли, Большой театр свое основное внимание и творческие усилия направляет на создание и постановки новых балетов, стремясь к драматургии больших чувств и мыслей, к воплощению идей современности.

Ведущей в балете становится героическая тема. После «Красного мака» эта тема находит удачное воплощение в балете Б. Асафьева «*Пламя Парижа*» **, посвященного француз-

* При возобновлении спектакля в 1957 году он получил название «Красный цветок».

** «Пламя Парижа» Б. Асафьева (либретто Н. Волкова и В. Дмитриева) впервые показано 6 июня 1933 года. Третий акт балета был исполнен в торжественном концерте в Большом театре 6 ноября 1932 года. Дирижер — Ю. Файер, балетмейстер — В. Вайнонен, художник — В. Дмитриев. Роли исполняли: крестьянин Гаспар — В. Рябцев, его дочь Жанна — А. Абрамова.

ской революции 1789 года. Здесь уже главенствовал массовый образ народа; всплеск революционной стихии передавался в бурных динамических плясках, в подлинных песнях этой эпохи, насыщавших партитуру балета. Огромного эмоционального воздействия достигает финал третьего акта, проникнутый наступательным порывом восставшего народа.

«Ночью на улицах Парижа собирается возбужденная событиями толпа; горожане — санкюлоты и санкюлотки, солдаты марсельского батальона, жители французских провинций, пришедшие на подмогу парижанам... Пестрая, живая толпа заражает зрительный зал своими энергичными движениями.

Медленно раскачиваясь, тяжеломерно танцуют добродушные овернцы. Овернцев сменяют подвижные южане — марсельцы-ремесленники. Их танец полон шуток и веселых выходов... Толпа словно ждет сигнала, чтобы воспламениться. Танец басков является этим сигналом. Это танец-марш, танец-гимн, призывающий к упорной борьбе, сулящий победу. Напряженно вскинутые руки, сжатые кулаки, суровые, вдохновенные лица, порывистые, угрожающие жесты. Величественный и страстный танец басков дышит свободой, он пронизан героическими интонациями. Высоко засучив рукава на мускулистых руках, баска Тереза острыми, энергичными движениями вызывает к толпе, торопит ее действовать, драться с врагами. И пламя народного гнева вспыхивает. Звучит «*Ça ira*» — грозная революционная песня парижских предместий. Охваченная единым порывом, толпа мигом оцетинилась оружием и расцветилась флагами и знаменами. Строй движется на рампу — движется в поход»³⁴, — так описывает историк советского балета эту неповторимую по своей образной силе и революционному пафосу картину народного восстания.

Народно-героическая тематика выдвигает новые эстетические принципы, формирует новаторские черты исполнения. Классический танец все теснее и органичнее объединяется с народно-характерным, который только на советской сцене, наконец, обретает свое полноценное место. Не случайно в роли баски Терезы с такой яркостью раскрывается выдающееся характерное дарование *Н. Капустиной*, создавшей народный, волевой образ французской патриотки.

Филипп — А. Ермолаев, Жером — В. Цаплин, сержант марсельского отряда — А. Радунский, Тереза — Н. Капустина, Диана Мирель — М. Семенова, Антуан — М. Габович, Амур — О. Лепешинская (тогда ученица хореографического училища). В Ленинграде (ГОТОБ) «Пламя Парижа» было поставлено 7 ноября 1932 года балетмейстером В. Вайноненом.

В противовес дореволюционным балетам, где главенствовал женский образ, советская сцена выдвигает фигуру героя, мужской волевой характер. В «Пламени Парижа» такую фигуру марсельца Филиппа создает молодой *А. Ермолаев* — актер огромного темперамента и неукротимой фантазии, танцовщик-новатор, вкладывающий много творческой инициативы в каждую из своих партий. «В бешеных темпах [его] танца, в ослепительной бравурности движений, в небывалой ранее сложности и виртуозности поддержек, в решительном отрицании многих канонов мужского танца, делавших актера несколько женственным, безынициативным... — во всем заявляло о себе новое, действенное, активное восприятие жизни. В этом заключались предпосылки формирования нового типа мужского танца»³⁵.

Ермолаев первый утвердил ведущее значение героя в балетном спектакле. Это сразу и единогласно признала московская и ленинградская критика. И в современной литературе о сценических образах Ермолаева мы находим ту же оценку творческого вклада артиста: «Встреча с марсельцем из «Пламени Парижа» подняла героический стиль его танцевального мастерства до создания героического образа... В его исполнении марселец Филипп стал пламенным агитатором-бойцом, каждое движение которого было наполнено призывом: «На Париж, на Бастилию!» Как бы словами страстной речи и личным примером мужества звучала его вариация (танец-монолог первого акта), когда из глубины сцены он летел на зрителя в непрерывно повторяющихся прыжках (субрессо), грозя и поражая врага вскинутым в сильной руке копьем»³⁶.

В этом же спектакле проявились и новые черты артистического таланта молодой *Марины Семеновой*, на первых порах поражавшей прежде всего виртуозностью своей танцевальной техники, доведенной до идеальной красоты. В широких энергичных полетах, в стремительных вращениях, в упругих, волевых движениях, овеянных в то же время чарующей пластической красотой, ощущались живые и сильные эмоции, бурный темперамент. В «Пламени Парижа», где Семенова выступала в роли актрисы Дианы Мирель, балерине пришлось перевоплощаться в два различных образа: героиню придворного балета Армиду и «богиню свободы» на празднике революции. «В Армиде, — писал критик, — М. Семенова воплощает капризное, прихотливое рококо — век пудренных париков, фижм и мушек; она как бы сошла с картины Ватто или Ланкре: ее движения не имеют острых углов, ее руки кокетливо касаются платья. Когда в последнем акте М. Семенова выходит на сце-

ну в красной античной тунике со шлемом на голове, ее движения резко изменяются. Героическое начало придает ее походке четкость, мужественность, уверенность, она становится торжественной»³⁷.

«*Пламя Парижа*» — этапный спектакль в истории Большого театра, открывший неограниченные творческие возможности его балетного коллектива.

Новой вехой в развитии советского балета явился «*Бахчисарайский фонтан*» Б. Асафьева, заложивший основу советской хореографической пушкинианы*. Гений Пушкина вызвал к жизни многие шедевры русской классической оперы. Но в области балета русская музыкальная классика не располагает подобными образцами, если не считать танцев из «*Руслана и Людмилы*» Глинки и оперы-балета Даргомыжского «*Торжество Вакха*»**. Отчасти это, возможно, связано с тем, что балет более остальных жанров русского театра был подвластен эстетическим нормам придворного искусства. Реализм Пушкина, его народность казались несовместимыми с условностью хореографической драматургии, ее тематики и языка.

Только советский балет, обогащенный опытом работы над темами и образами реальной жизни, смог взять на себя задачу хореографического претворения пушкинской поэзии. Талантливое решение этой задачи умножило реалистические завоевания советской балетной сцены. Автор пушкинских постановок на сцене Большого театра Р. Захаров*** признает, что «работа над образами поэта заставила советских балетмейстеров... пересмотреть существовавшие донныне принципы хореографии».

* Премьера «Бахчисарайского фонтана» Б. Асафьева (либретто Н. Волкова) состоялась 11 июня 1936 года. Дирижер — Ю. Файер, балетмейстер — Р. Захаров, художник — В. Ходасевич. В Ленинградском театре им. С. М. Кирова балет Асафьева был показан 28 сентября 1934 года. Дирижировал Е. Мравинский. Роль Марии исполняла Г. Уланова.

** В данном случае не имеются в виду ранние постановки пушкинских балетов Глушковского, Дидло и других, так как их музыкальная основа не имела большого художественного значения, а хореография, новаторская для своего времени, давно устарела.

*** Из балетов на пушкинские сюжеты Р. Захаровым поставлены на сцене Большого театра: «Кавказский пленник» Б. Асафьева (либретто Н. Волкова и Р. Захарова) 1938 г., «Барышня-крестьянка» Б. Асафьева (либретто Н. Волкова) 1946 г. и «Медный всадник» Р. Глиэра (либретто П. Аболимова) 1949 г. Р. Захарову также принадлежат две постановки оперы Глинки «Руслан и Людмила» в 1937 г. и в 1948 г.



Г. Уланова (Мария)



Сцена из балета
«Ромео и Джульетта»
С. Прокофьева
(Ромео — Ю. Жданов,
Тибальд — А. Ермолаев)

О. Лепешинская (Фадетта)



М. Семенова (Одетта)



Незыблемые балетные каноны — дивертисментный танец, условная пантомима — не могли помочь раскрытию «истины страстей и правдоподобия чувствований», насыщающих каждую строку поэта».

Об этом говорит и Галина Уланова, создавшая неповторимый образ Марии в «Бахчисарайском фонтане»: «Играя в произведении Пушкина, — пишет балерина, — нельзя показывать танец «вообще», сам по себе танец, который с успехом можно перенести в любой другой балет, написанный на любые другие мотивы, заменив, быть может, только костюмы исполнителей. Нет, его нужно индивидуализировать, сделать органически свойственным Марии или Зареме, наполнить его нежной грустью для одной или ревнивой страстью — для другой. Построить танец на движениях плавных, ускользающих или порывистых и страстных, в зависимости от того, какое состояние героини должен он выражать в данный момент. Так, например, был решен «диалог» Марии с Заремой».

Пушкинская романтическая поэма помогла формированию эстетики советского балетного спектакля, как целостной хореографической драмы, в которой танец является не самоцелью, а пластическим выражением образа, чувства, идеи. В «Бахчисарайском фонтане» музыка, танец, пантомима слиты в единое драматическое повествование, захватывающее волнующей поэзией истинных страстей и чувств. Разве можно иначе расценить сцены Марии с Гиреем, с Заремой, наконец, сцену смерти Марии... Здесь искусство Улановой можно сравнить с гением Праксителя — с такой скульптурной красотой и выразительностью, в одной лишь пластике движений, актриса показывает последние секунды угасающей жизни Марии.

...Кинжал Заремы настигает Марию в тот момент, когда она, не умея спастись, прижимается к колонне, как к последнему прибежищу. Удар в спину заставляет Марию на секунду замереть... потом она медленно поворачивается лицом к зрителям, ее рука, изогнутая над головой, падает... все тело вдруг теряет свой стремительный порыв и бессильно скользит вдоль колонны все ниже и ниже...:

В роли Марии, созданной балетмейстером в расчете на исполнительские данные Улановой, впервые так сильно проявилось ее замечательное артистическое дарование. Драматическая насыщенность, неповторимая оригинальность характеров пушкинского спектакля помогла многим исполнителям по-новому раскрыть свои сценические способности. Это можно сказать о первой Марии Большого театра — В. Васильевой, М. Габови-

че (Вацлав), П. Гусеве (Гирей), Асафе Месерере (Нурали), Л. Банк (Зарема). Отметим, что последующие исполнители «Бахчисарайского фонтана» смогли открыть в своих ролях еще неизведанные драматические возможности. Так безмерна оказалась поэтическая глубина пушкинских образов.

А. Ермолаев, например, немного раз сыграл Гирея, но сыграл, как крупный трагический актер, вскрывший всю глубину процесса перерождения «дикой души под влиянием высокого чувства любви...» (Белинский). Зарема стала лучшей партией Суламифи Месерер, сумевшей с большой выразительностью передать огненную, страстную натуру жены Гирея. Эта партия была одной из первых больших удач юной Майи Плисецкой, пришедшей в Большой театр из хореографического училища в последние военные годы. В роли Заремы молодая балерина показала не только свое виртуозное мастерство, тяготение к крупным хореографическим формам. Яркий драматический темперамент Плисецкой подсказал ей страстный и цельный характер пушкинской героини, а точное ощущение стиля помогло найти особое пленительное своеобразие восточной пластики, окрашивающей весь образ Заремы. Трогательна Мария Р. Стручковой.

После «Бахчисарайского фонтана» балетной сцене уже оказалась «по плечу» и трагедия Шекспира. «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева — высокий образец реализма в хореографической драме *. Реализм не внешний, копирующий жизнь, но глубоко вскрывающий в каждом образе, в каждом сценическом движении дух эпохи, ее острые внутренние конфликты. Эта победа советского балета была безоговорочно признана и на родине Шекспира.

«Может ли балет передать поэзию трагедии «Ромео и Джульетта» без слов Шекспира?» — спрашивала английская газета во время гастролей балета Большого театра в Лондоне и отвечала: «Да, может. Спектакль Большого театра, показавший целиком всю трагедию в трех актах и шестнадцати сценах, представляют собой точный перевод каждого слова Шекспира на язык подлинной поэзии» ³⁸.

* Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (либретто Л. Лавровского, С. Прокофьева и С. Радлова) поставлен 28 декабря 1946 года. Дирижер — Ю. Файер, балетмейстер — Л. Лавровский, художник — П. Вильямс. Роли исполняли: Джульетта — Г. Уланова, Ромео — М. Габович, Меркуцио — С. Корень, Тибальд — А. Ермолаев. Ранее балет был поставлен Л. Лавровским в Ленинградском театре им. Кирова (1940 г.) и показан в Москве на Декаде искусства Ленинграда.

Балет «Ромео и Джульетта» доказывает, что подлинно великие произведения музыкального театра рождаются в тех случаях, когда гениальная драматургия соединяется с равной ей по поэтической силе музыкой. Прокофьевская партитура дала постановщику и исполнителям богатейший и абсолютно точный образно-поэтический материал, который надо было только верно прочесть и конкретизировать в пластическом рисунке спектакля. Создательница непревзойденного образа Джульетты Г. Уланова писала: «Прокофьев своей сильной, поистине зримой музыкой, такой близкой нашему восприятию и в то же время столь созвучной Шекспиру, музыкой, содержащей такие ясные, яркие характеристики, что они диктовали нам выразительность, смысл наших сценических действий, требовал: нужно поступать так, и только так, как говорит, как велит музыка»³⁹.

Соавтор Прокофьева по либретто и постановщик спектакля *Л. Лавровский* сумел с честью решить новаторскую задачу хореографического воплощения Шекспира. Даже самый беглый рассказ об отдельных сценах и образах может помочь читателю понять значительность шекспировского спектакля.

Бал в доме Капулетти, где произойдет встреча Ромео и Джульетты открывается «танцем с подушками». Это танец нескольких пар: мужчины держат на поднятой руке богато расшитые подушки с золотыми кистями, женщины, в тяжелых парчевых платьях, движутся с откинутым назад корпусом, с опущенными и манерно сложенными накрест руками. Медленно-величавый, бесстрастно-торжественный танец-шествие, танец-ритуал, сопровождаемый столь же величаво-грозной, торжественно-мрачной музыкой, удивительно точно воссоздает давящую атмосферу Средневековья. Тем ярче озарит ее вестник Возрождения — пламя светлой любви Ромео и Джульетты. И действительно, ослепительно ярким контрастом к обстановке бала служат чистые, поэтические образы юных влюбленных.

Уланова—Джульетта... Впервые мы ее видим беспечно резвящейся девочкой-подростком, которой еще не коснулось дыхание любви. Равнодушно, покорная родительской воле, она танцует со своим женихом Парисом. И вот первая встреча с Ромео... Какая-то большая, теплая волна чувства растет в душе Джульетты, окрашивая ее, еще робкие, по-детски скупые, чуть угловатые движения глубоким лирическим порывом. Первая кульминация вырвавшейся на волю страсти, чарующей песни любви — в сцене у балкона... Экстатический арабеск Джульетты в сцене венчания и, наконец, огромный драматизм про-

щального дуэта с Ромео и знаменитая сцена «бега»! Какая богатая палитра тонких психологических красок, какая внутренняя насыщенность движений, по своей выразительности говорящих больше, чем слова! Это вершина трагического образа Джульетты и в то же время величавый апофеоз чувства женской любви, преданности ей до последнего вздоха...

А. Габович — Ромео... В этой лирической партии он сумел показать возмужание своего юного героя, пробуждение в его душе воли бороться за любовь, как борются за истину и красоту жизни. Воля и бесстрашие придавали гордую осанку фигуре этого внешне сдержанного, внутренне собранного юноши. Ромео—Габович был прежде всего благороден и изыщен в своем мужестве — и в обращении с друзьями, и в любовных сценах с Джульеттой, и в тот момент, когда он вонзает шпагу в грудь убийцы своего друга... А яростный темп поединка Тибальда и Меркуцио на фоне широкого разлива народного праздника! Неистовая злоба Тибальда — Ермолаева и грациозный юмор Меркуцио — Кореня... Смерть Меркуцио, каждое движение которого точно отражается в оркестре... Или мрачная патетика проводов тела Тибальда... Все это подлинно шекспировский театр, театр огромной реалистической силы, которая до сих пор была неведома балету. Здесь язык хореографии не только поднимается до трагедии Шекспира, но в чем-то дополняет ее, создавая зримые пластические образы неповторимой красоты и выразительности. Это истинно классический спектакль, рожденный советской музыкой и хореографией.

В Большом театре поставлены два последующих балета Прокофьева: «Золушка» и «Сказ о каменном цветке» (в новой редакции «Каменный цветок»)*, пушкинский балет Р. Глиэра

* «Золушка» С. Прокофьева (либретто Н. Волкова, по мотивам сказки Перро) была показана 21 ноября 1945 года. Дирижер — Ю. Файер, балетмейстер — Р. Захаров, художник — П. Вильямс. Роли исполняли: Золушка — О. Лепешинская, принц — М. Габович, мачеха — В. Кригер, старшая сестра — М. Шмелькина, младшая сестра — Т. Лазаревич.

«Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева (либретто Л. Лавровского и М. Прокофьевой по мотивам сказа П. Бажова). Поставлен 12 февраля 1954 года. Дирижер — Ю. Файер, балетмейстер Л. Лавровский, художник Т. Старженецкая. Роли исполняли: Данила — В. Преображенский, Катерина — Г. Уланова, Хозяйка Медной горы — Н. Чорохова, Северьян — А. Ермолаев. В новой хореографической редакции Ю. Григоровича «Каменный цветок» в Большом театре — 7 марта 1959 года. Дирижер — Ю. Файер, художник — С. Вирсаладзе. Роли исполняли: Данила — Н. Фадеев, Катерина — М. Кондратьева, Хозяйка Медной горы — М. Плисецкая, Северьян — В. Левашев.

«Медный всадник» и ряд других спектаклей, прочно вошедших в репертуар нашей и зарубежной хореографической сцены.

В активе балетного коллектива Большого театра — остро актуальный спектакль о современной жизни народов Африки. Это балет выдающегося азербайджанского композитора Кара Караева по известному роману Питера Абрахамса *«Тропой грома»**. Трагическая история белой девушки Сари и цветного юноши Ленни, павших жертвами расизма и человеконенавистничества, звучит со сцены Большого театра как могучий голос протеста против мирового колониализма.

Остро злободневная политическая тема, соединяясь в балете Караева с вечной темой любви, приобретает огромный трагический накал. Симфоническое мастерство композитора здесь обогащено его талантливым проникновением в экспрессию негритянского песенно-танцевального фольклора. Такую же чуткость, фантазию и мастерство проявил создатель хореографической партитуры балета К. Сергеев и все участники спектакля. Пластическая культура исполнителей позволила им не только превосходно передать своеобразный национальный колорит народно-танцевальных движений, но и дать драматическую концентрацию в мимических образах. В одной только фигуре матери Ленни (О. Тарасова), словно иссушенной вековой нуждой, страхом и унижением, можно прочесть горестную историю африканских народов. Но мужественные, гордые характеры Ленни (К. Сергеев, Ю. Кондратов) и его друзей, но гневное шествие в финале спектакля цветных и негров, «плечом к плечу» идущих на борьбу против колониалистов, с большим пафосом показывают просыпающиеся могучие силы «черного континента».

Тридцать с лишним лет отделяют *«Тропой грома»* от *«Красного мака»*. За эти годы неизмеримо выросло реалистическое мастерство советского балета, музыки, драматургии, повысились эстетические требования, пришла творческая зрелость. И в то же время сколько общего между этими спектаклями в их идейно-художественной направленности! Политическая актуальность темы, интерес и сочувствие к поработленным народам, к их справедливой борьбе и в том и в другом произведении сочетаются с поэтическим обобщением характерных черт танцевального фольклора, национальной пластики, пре-

* Премьера балета *«Тропой грома»* К. Караева (либретто Ю. Слонимского) состоялась 27 июня 1959 года. Дирижер — Е. Светланов, балетмейстер — К. Сергеев, художник — В. Доррер. Роли исполняли: Сари — О. Лепешинская, Ленни — Ю. Кондратов, Герт — С. Корень.

творенных в эстетически-прекрасных формах классического балета. Нужно ли говорить о том, как это обогащает выразительный язык советской хореографии, развивает актерское и танцевальное мастерство советских артистов!

Большой театр проявляет возрастающий интерес к проблемам русской национальной хореографии, к претворению народного танцевального языка. Две редакции «Каменного цветка» Прокофьева и постановка нового балета молодого композитора Родиона Щедрина на тему народной сказки Ершова «Конек-Горбунок» * положили хорошее начало. В этих спектаклях значительно расширились выразительные средства хореографического искусства, выдвинулась плеяда ярких молодых дарований, превосходно чувствующих экспрессию родной танцевальной культуры. Владимир Васильев и Ярослав Сех — Данила в «Каменном цветке» и Иванушка в «Коньке-Горбунке», Екатерина Максимова — Катерина, Н. Тимофеева — Хозяйка Медной горы в балете Прокофьева, А. Щербинина — Конек-Горбунок принесли на сцену свое, очень свежее, современное ощущение образов русской народной поэзии. Это же можно сказать и о Ю. Григоровиче. Молодой балетмейстер уловил «певучую интонацию» русского характера, размах его темперамента, дерзновенность и страсть его большой, прекрасной мечты.

Отсюда, возможно, идут пути к хореографическому воплощению современных характеров советских людей, поэзии их труда, пафоса их исторических побед. Именно в этой сфере советский балет чаще всего терпел серьезные неудачи. Обращаясь к современной жизни советского народа, композиторы и театр либо уходили в область абстрактных формалистических экспериментов, либо рабски копировали классические образцы **. В обоих случаях возникал вопиющий разрыв между советской темой и ее музыкально-хореографическим воплощением.

* «Конек-Горбунок» Р. Щедрина (либретто В. Вайнонена и П. Маляревского). Показан 4 марта 1960 года. Дирижер — Г. Рождественский, балетмейстер — А. Радунский, художник — Б. Волков. Роли исполняли: Иванушка — В. Васильев, царь-девица — Р. Карельская, царь Горох — А. Радунский, Конек-Горбунок — А. Щербинина.

** Одним из первых примеров формалистического спектакля на современную тему был балет «Смерч» Б. Бера (сценарий и постановка К. Голейзовского), показанный в филиале Большого театра 6 ноября 1927 года и вскоре снятый с репертуара. Сближается с ним по абстрактности аллегорического замысла и средств его воплощения (акробатика, театрализованная физкультура) и балет В. Оранского «Футболист», поставленный в Большом

До сих пор в репертуаре Большого театра значится только один балет на советскую тему — «Гаянэ» Хачатуряна. Но блестящей музыке, давно любимейшей слушателям, весьма мало отвечает примитивная, мелодраматическая и весьма отвлеченная от нашей жизни фабула нового либретто*.

Но чаемое не за горами! Эту надежду питает богатый творческий опыт, накопленный советским балетом, непрерывный рост его исполнительских и постановочных кадров, подлинная современность проблем, волнующих нашу хореографию. Ведущую роль в рождении классического балета на современную тему должна выполнить и советская музыка, богатая выдающимися художниками и блестящими достижениями. Надо верить, что на балетную сцену скоро придет советский герой во всей поэтической красоте своего характера, рожденного в боях за построение нового, коммунистического общества.

В заключение

Наш очерк близится к концу; его задачей было — дать читателю общее представление об истории и творческой деятельности Большого театра — крупнейшей советской оперно-балетной сцены.

Можно еще добавить, что почти с первых лет революции

театре Л. Лашилиным и И. Моисеевым 30 марта 1930 года. Окончилась неудачей попытка Д. Шостаковича и его либреттиста и постановщика Ф. Лопухова показать жизнь колхоза в балете «Светлый ручей» (Большой театр, 30 ноября 1935 года). Избранной теме не отвечали и сюжет, напоминавший затасканные ситуации старых водевилей, и музыка, далекая от народнопесенной характеристики.

Более удачен был детский сказочный балет на современную тему «Аистенок» Д. Клебанова в постановке А. Радунского, Л. Пospехина и Н. Попко (филиала Большого театра, 6 июня 1937 года; возобновление — в 21 ноября 1948 года) и «Светлана» (того же автора), поставленная в филиале Большого театра 20 декабря 1939 года. Последующие работы Большого театра над воплощением в балете современной темы не были доведены до открытых спектаклей, кроме балета А. Баланчивадзе «Страницы жизни» (балетмейстер Л. Лавровский), поставленного 19 ноября 1961 года.

* Балет «Гаянэ» А. Хачатуряна с новым либретто Б. Плетнева впервые показан в Большом театре 22 мая 1957 года. Дирижер — Ю. Файер, балетмейстер — В. Вайнонен, художник — В. Рындин. Роли исполняли: Гаянэ — Р. Стручкова, Георгий — Я. Сех, Мариам — Н. Чкалова, Армен — Ю. Кондратов.

Большой театр работает на двух сценах*. Монументальные постановки опер и балетов осуществляются на большой сцене. Лирические или комические оперы и балеты — в основном на сцене филиала. Сезон Большого театра длится десять месяцев без перерыва — с 1 сентября до 30 июня. Значение этого становится особенно ясным, если напомнить, что сезоны даже крупнейших западных театров, как, например, Ла Скала в Милане или Метрополитен-опера в Нью-Йорке, несравненно короче.

Обширный сезон и две сцены позволяют Большому театру долго сохранять в репертуаре свои лучшие постановки, обновлять их, пополнять афишу новыми названиями. Каждый сезон в репертуаре Большого театра и его филиала — примерно 50—60 оперных и балетных спектаклей, всегда тщательно оформленных и исполненных, как того требует академическая сцена.

На афише Большого театра можно увидеть обе оперы Глинки, две народные музыкальные драмы Мусоргского, «Русалку» Даргомыжского, популярные оперы Римского-Корсакова («Снегурочка», «Царская невеста», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Псковитянка»), «Князя Игоря» Бородина, «Евгения Онегина», «Пиковую даму», «Мазепу», «Чародейку» и балеты Чайковского, «Раймонду» Глазунова и «Жизель» Адама, величайшие произведения западноевропейской оперы — «Свадьбу Фигаро» Моцарта и «Фиделио» Бетховена; широко известные оперы Россини, Верди, Пуччини, Обера, Гуно, Массне, Делиба и др.

За последние десять—двенадцать лет театр заново поставил ряд выдающихся произведений оперной классики стран народной демократии; среди них: шедевры чешской оперы — «Проданная невеста» Сметаны и «Ее падчерица» («Енуфа») Яначка, популярнейшая польская опера «Галька» Монюшко, «Банк-бан» Эркеля, основоположника венгерской оперы.

* Первоначально, с 18 декабря 1921 года, второй, «малой» сценой Большого театра явился Новый театр (бывший театр К. Незлобина); здесь первым спектаклем (22 января 1922 года) шла поставленная Л. Собиновым (совместно с В. Шкафером) «Богема» Пуччини. В сентябре 1924 года филиал Большого театра был основан в бывшем помещении оперы С. И. Зимина, получив название Экспериментального (на углу Пушкинской улицы и Копьевского переулка). Первый сезон Экспериментального театра (потом переименованного в филиал Большого театра) начался 2 сентября 1924 года оперой А. Юрасовского «Трильби» с А. Пироговым в роли Свенгали. С осени 1961 года Большой театр получил новую замечательную сценическую площадку — Дворец съездов, куда постепенно переносятся наиболее сложные постановки.



М. Плисецкая (Зарема)



**Сцена из балета «Каменный цветок»
С. Прокофьева
(Хозяйка Медной горы — Н. Тимофеева,
Данила — В. Васильев)**



Сцена из балета «Тропюю грома» К. Караева

Из советских произведений, кроме уже названных здесь, большим успехом пользуется опера В. Шебалина *«Укрощение строптивой»* *. Ее веселая динамичность, жизнерадостный юмор и светлая гуманистическая идея удачно передают дух шекспировской комедии. Интересные поиски новаторского раскрытия современной темы представляет собою постановка талантливой оперы крупного татарского композитора Н. Жиганова *«Джалиль»* **.

В этой опере ожил образ замечательного советского поэта — Мусы Джалиля, узника Моабитской тюрьмы, казненного фашистами за то, что до последнего вздоха оставался верным своей социалистической Родине, партии, народу...

С живым интересом смотрят зрители народно-сказочный балет *«Шурале»* талантливого татарского композитора Ф. Яруллина, погибшего на фронте Великой Отечественной войны ***.

Впереди — новые постановки лучших советских опер и балетов, которым Большой театр сейчас отдает свое главное внимание.

Для такого обширного репертуара и регулярной работы двух сцен необходимы большие составы оркестра и хора, балета, миманса. Оркестровый коллектив Большого театра насчитывает более 250 музыкантов высшей квалификации. Среди них немало лауреатов всесоюзных и международных конкурсов, народных и заслуженных артистов, часто выступающих в сольных и ансамблевых концертах столичной филармонии. Оркестр Большого театра — один из самых лучших симфонических коллективов страны. Его мастерство высоко оценил посетивший Москву в 1958 году выдающийся американский дирижер Леопольд Стоковский.

Выступления оркестра Большого театра с ответственными

* *«Укрощение строптивой»* В. Шебалина (либретто А. Гозенпуда). Поставлена 24 июля 1957 года. Дирижер — Зденек Халабала, режиссер — Г. Ансимов, художник — В. Климентьев. Роли исполняли: Катерина — Г. Вишневская, Петруччио — В. Отделенов, Бианка — В. Диомидова, Баптиста — М. Решетин.

** *«Джалиль»*, опера-поэма Н. Жиганова (либретто А. Файзи, перевод Г. Фере и Р. Хисамова). Увидела свет ramпы Большого театра 19 июня 1959 года. Дирижер — Б. Хайкин, режиссеры — Б. Покровский, Г. Миллер, художник В. Рындин. Роли исполняли: Муса Джалиль — И. Ишбуляков, жена поэта — Н. Соколова, Хаят — И. Архипова, Андре — П. Лисициан.

*** *«Шурале»* Ф. Яруллина поставлена в музыкальной редакции и оркестровке В. Власова и В. Фере, либретто А. Файзи и Л. Якобсона (по мотивам сказки Г. Тукая). Премьера — 29 января 1955 года. Дирижер — Г. Дугашев, балетмейстер — Л. Якобсон, художник — Л. Мильчин.

концертными программами (Девятая симфония Бетховена, симфонии Брамса, Чайковского и других классиков) всегда привлекают большое внимание московских слушателей.

Высокая культура отличает исполнительское мастерство хора Большого театра, сохраняющего лучшие традиции классического русского хорового искусства.

Среди солистов оперы и балета Большого театра сейчас преобладающее место принадлежит молодым силам, непрерывно приходящим на столичную сцену из консерваторий, музыкальных и хореографических училищ или музыкальной самодеятельности. Художественная самодеятельность служит мощным источником выдвижения новых творческих кадров советского искусства. Достаточно сказать, что такие любимые народом певцы Большого театра, как С. Я. Лемешев или И. С. Козловский, выдвинулись из гущи народной жизни прежде всего благодаря участию в самодеятельных кружках. Можно назвать имена талантливых драматических певиц — Надежды Чубенко, Евгении Смоленской, Наталии Соколовой, — пришедших в Большой театр непосредственно из сельской или рабочей самодеятельности и занявших на его сцене ведущее положение. Некоторые молодые артисты Большого театра выпестованы военной самодеятельностью.

В свою очередь Большой театр помогает массовому искусству. Певцы и танцоры, дирижеры и режиссеры, балетмейстеры и художники Большого театра постоянно участвуют в жюри конкурсов и смотров рабочей и колхозной самодеятельности, в проведении олимпиад народного творчества, руководят повседневной работой музыкальных и танцевальных коллективов.

Велико значение Большого театра для многонациональной оперной культуры. Ее развитию театр помогает и живым примером, и конкретными делами. Многие мастера Большого театра принимают участие в спектаклях республиканских оперных сцен, консультируют местную артистическую молодежь, подготавливают новые постановки. На обеих сценах Большого театра обычно проводились традиционные декады искусства братских республик, проходят гастрели крупнейших оперных театров других городов.

Новой традицией коллектива Большого театра в послевоенные годы стал обмен творческими силами с театрами народно-демократических стран. На их сценах выступают солисты Большого театра, его постановочные бригады помогают зарубежным коллективам готовить новые постановки русских

классических и советских спектаклей. Выдающимся событием в жизни искусства стран социалистического лагеря являются гастрольные спектакли Большого театра. Огромный успех, например, сопровождал гастроли его балета в Китайской Народной Республике, выступление молодых исполнителей спектакля «Евгений Онегин» на международном фестивале «Пражская весна» 1960 года *.

Ряд молодых певцов, дирижеров, режиссеров стран народной демократии проходят стажировку в Большом театре, приобретая здесь опыт и мастерство. Одним из них был талантливый болгарский драматический тенор Дмитрий Узунов, завоевывающий сейчас международную известность. Постановочные бригады отдельных театров народных республик участвуют в подготовке своих национальных спектаклей на сцене Большого театра. В содружестве коллектива Большого театра и выдающихся деятелей чешского театрального искусства родилась, например, превосходная постановка оперы Яначка «*Ее падчерица*», показанная в 1958 году на сцене филиала **. Музыкальный руководитель этой постановки, выдающийся чешский дирижер Зденек Халабала несколько лет провел в стенах Большого театра, подготовив ряд спектаклей («Проданная невеста» Сметаны, «Укрощение строптивой» Шекспира). С искренней благодарностью москвичи вспоминают его за дирижерским пультом в «Борисе Годунове» — спектакле, в котором чешский художник с предельной образной силой раскрыл яркие народные образы Мусоргского.

В пятидесятых годах Большой театр выступил посланцем мира и дружбы на арене мирового искусства. Триумфальные гастроли балета Большого театра в Англии, Франции, Америке, Японии, ФРГ и других странах наглядно продемонстрировали перед народами капиталистических государств высокий гуманизм советского искусства, силу его идей, близких и дорогих простым людям всей земли.

«Ваша миссия, — говорится в одном из писем английских зрителей артистам советского балета, — является миссией ми-

* В спектакле «Евгений Онегин» на «Пражской весне» 1960 года выступили Т. Милашкина (Татьяна), К. Леонова (Ольга), А. Масленников (Ленский), Е. Кибкало (Онегин) и И. Петров (Гремин).

** В постановке оперы Л. Яначка «Ее падчерица» на сцене филиала Большого театра (премьера — 6 декабря 1958 года) приняли участие — дирижер Зденек Халабала, режиссер Оскар Лингарт, балетмейстер Иржи Немечек, художник Карел Сволинский. Роли исполняли: Енуфа — Н. Соколова, Дьячиха — И. Архипова, Лаца — А. Масленников, Штева — А. Ильин.

ра, красоты и культуры, к которым каждое человеческое сердце стремится с любовью и восторгом»⁴⁰. Тысячи таких писем, полученных артистами Большого театра во время своих зарубежных выступлений, огромное внимание, проявленное к ним зрителями всех национальностей и социальных слоев, красноречиво говорят о серьезном вкладе крупнейшей советской оперно-балетной сцены в дело дружбы народов, в дело борьбы за мир во всем мире.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ С. П. Жихарев. Воспоминания современника. М., 1955, стр. 19 и 18.
- ² Якоб Штелин. Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера. «Примечания на Ведомости». 1738, ч. XVII, стр. 67.
- ³ Ф. Ф. Вигель. Воспоминания.
- ⁴ П. А.-ъ. Большой Московский театр, опера «Громобой» и несколько слов о ее авторе, А. Н. Верстовском. «Русский художественный листок», 1857, № 17.
- ⁵ С. Т. Аксаков. Собрание сочинений. 1956, том III, стр. 418.
- ⁶ В. П. Погожев. Столетие организации императорских московских театров. Опыт исторического обзора. Спб, 1906. Выпуск первый, кн. I, стр. 297—298.
- ⁷ Н. Дмитриев. Недалекое прошлое. Спб, 1865, стр. 243—244.
- ⁸ Цит. по статье Ю. Бахрушина «Балет Большого театра». Сб. «Государственный орден Ленина академический Большой театр Союза ССР». М., 1947, стр. 214.
- ⁹ В. М. Голицын. Театральные воспоминания. «Временник Русского театрального общества». Кн. I. М., 1925, стр. 70.
- ¹⁰ Там же, стр. 68.
- ¹¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Полное собрание сочинений. М., 1955, том. II, стр. 34.
- ¹² Журнал «Артист», 1881, кн. X.
- ¹³ Ю. Слонимский. Советский балет. М.-Л., 1950, стр. 20.
- ¹⁴ Ф. И. Шаляпин. Маска и душа. Париж, 1932, стр. 186—187.
- ¹⁵ Н. В. Салина. Жизнь и сцена. М., 1941, стр. 17.
- ¹⁶ Ю. Энгель. «Русские ведомости» от 20 января 1904 г.
- ¹⁷ Л. В. Собинов. Из письма к В. П. Коломийцеву от 2 марта 1908 г. Журнал «Театр», 1945, стр. 56.

- ¹⁸ Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, стр. 528.
- ¹⁹ Ал. Дейч. Луначарский и театр. Сб. А. В. Луначарский. О театре и драматургии. М., 1958, том I, стр. 20.
- ²⁰ А. В. Луначарский. О театре и драматургии. М., 1958, стр. 512.
- ²¹ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М.-Л., 1931, стр. 671.
- ²² А. Пазовский. Дирижер и певец. М., 1959, стр. 6—7.
- ²³ В. А. Лосский. Мемуары. Статьи и речи. М., 1959, стр. 253.
- ²⁴ А. В. Луначарский. О театре и драматургии. М., 1958, том I, стр. 524—525.
- ²⁵ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 6 томах. М., 1950, том 5, стр. 160.
- ²⁶ М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.-Л., 1932, стр. 251.
- ²⁷ А. Пазовский. Дирижер и певец. М., 1959, стр. 136—137.
- ²⁸ Там же, стр. 23.
- ²⁹ В. А. Лосский. Мемуары. Статьи и речи. М., 1959, стр. 270.
- ³⁰ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, стр. 227.
- ³¹ А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 412.
- ³² Там же, стр. 412—413.
- ³³ Цит. по редакционной статье «Правды» от 8 июня 1958 г.
- ³⁴ Ю. Слонимский. Советский балет. М.-Л., 1950, стр. 114.
- ³⁵ Там же, стр. 74.
- ³⁶ Ирина Кузнецова. «Дорогой исканий». Сб. «Москва театральная». М., 1960, стр. 309.
- ³⁷ Ю. Слонимский. Советский балет. М.-Л., 1950, стр. 116.
- ³⁸ Цит. по статье Сусанны Звягиной «Балет Большого театра в Лондоне». Сб. «Москва театральная». М., 1960, стр. 233.
- ³⁹ Г. Уланова. Автор любимых балетов. Сб. С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1956, стр. 267.
- ⁴⁰ Цит. по статье Сусанны Звягиной «Балет Большого театра в Лондоне». Сб. «Москва театральная». М., 1960, стр. 238.

КРАТКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

по истории Большого театра и творчеству его исполнителей

(книги и брошюры)

- Финдейзен Ник. Очерки по истории музыки в России с древних времен до конца XVIII века. Том II, выпуск 5. Музыка в общественной жизни России во второй половине XVIII века. М.—Л., 1929.
- Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1949.
- Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. Л., 1959.
- Чаянова О. Э. Театр Маддокса в Москве 1776—1805. М., 1927.
- Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров (опыт исторического обзора). Выпуск I, кн. I, II, III. Спб. 1906.
- Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М.—Л., 1940.
- Красовская В. Русский балетный театр (от возникновения до середины XIX века). Л.—М., 1958.
- Чаянова О. Э. «Торжество муз». Памятка исторических воспоминаний к столетнему юбилею Московского Большого театра. М., 1925.
- Яковлев В. Московская оперная сцена в сороковых годах. «Временник театрального общества», кн. I. М., 1924.
- Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Полное собрание сочинений, том II. М., 1953.
- Яковлев В. Чайковский на московской сцене (первые постановки в годы его жизни). Сборник «Чайковский на московской сцене». М., 1940.
- Чайковский и театр. Статьи и материалы под ред. А. И. Шавердяна. М., 1940.
- Житомирский Д. Балеты Чайковского. М., 1959.
- Дмитриев Н. (Кашкин Н. Д.) Императорская оперная сцена в Москве. М., 1898.
- Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928.
- Государственный орден Ленина Большой академический театр Союза ССР, М., 1947.
- Бочарникова Е., Мартынова О. Московское хореографическое училище. Краткий исторический очерк. М., 1954.
- Луначарский А. В. О театре и драматургии. Том. I. М., 1958.
- Шавердян А. И. Большой театр Союза ССР. М., 1952.

- Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.—Л., 1950.
- Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1954.
- Лосский В. А. Мемуары. Статьи. Речи. М., 1959.
- Пушкин на сцене Большого театра. М., 1949.
- Молодые музыканты. М., 1949.
- Полякова Л. В. Молодежь на оперной сцене Большого театра. М., 1952.
- Большой театр СССР. Опера и балет. (Статьи о лучших оперных и балетных спектаклях последнего времени и биографические очерки о деятелях Большого театра). М., 1958.
- Яковлев В. В. П. А. Хохлов. М.—Л., 1950.
- Янковский М. Ф. И. Шаляпин. М.—Л., 1951.
- Никулин Л. Федор Шаляпин. М., 1954.
- Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. Статьи. Воспоминания. В 2-х томах. М., 1957—1958.
- Л. В. Собинов. Сборник под редакцией Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1924.
- Л. В. Собинов. Жизнь и творчество. Сборник. М.—Л., 1937.
- Львов Мих. Л. В. Собинов. М.—Л., 1951.
- Владыкина-Бачинская Н. Собинов. (Серия «Жизнь замечательных людей»). 1958.
- Ремезов И. Г. С. Пирогов. М.—Л., 1951.
- Бахрушин Ю. А. А. Горский. М., 1948.
- Львов Мих. А. В. Нежданова. М., 1952.
- Василий Родионович Петров. М., 1953.
- Грошева Е. А. И. Алексеев. М., 1949.
- Львов Мих. М. П. Максакова. М.—Л., 1953.
- Поляновский Г. В. В. Барсова. М., 1941.
- Грошева Е. К. Г. Держинская. М., 1952.
- Грошева Е. Е. К. Катульская. М., 1957.
- Слетов В. Н. Н. Озеров. М., 1951.
- Рыбасова Г. Н. С. Ханаев. М.—Л., 1951.
- Слетов В. И. Козловский. М., 1951.
- Ендржевский В., Осипов Э. М. Михайлов. М., 1951.
- Львов Мих. С. Я. Лемешев. М., 1947.
- Грошева Е. Сергей Яковлевич Лемешев. М., 1960.
- Богданов-Березовский В. Галина Уланова. М.—Л., 1949.
- Львов-Анохин Б. Уланова. М., 1954.
- Гиляровская Н. Ф. Ф. Федоровский. М.—Л., 1946.
- Клюева Г. Петр Владимирович Вильямс. М., 1956.

СЕРИЯ БУКЛЕТОВ

о ведущих артистах оперы и балета Большого театра. М., 1953.

В. В. Барсова, А. И. Батурин, Г. Ф. Большаков, М. М. Габович, Е. В. Гельцер, В. А. Давыдова, Б. М. Евлахов, А. Н. Ермолаев, А. П. Иванов, И. С. Козловский, Ю. К. Кондратов, С. Г. Корень, Е. Д. Кругликова, С. Я. Лемешев, О. В. Лепешинская, П. Г. Лисициан, М. П. Максакова, А. М. Мессерер, С. М. Мессерер, М. Д. Михайлов, А. В. Нежданова, П. М. Норцов, Г. М. Нэлепп, Н. А. Обухова, А. С. Пирогов, М. М. Плисецкая, В. А. Преображенский, М. О. Рейзен, М. Т. Семенова, В. В. Смольцов, Л. В. Собинов, Е. А. Степанова, Р. С. Стручкова, И. В. Тихомирова, Г. С. Уланова, Г. Фарманянц, Н. С. Ханаев, Н. Д. Шпиллер, Е. В. Шумская.

СОДЕРЖАНИЕ

Рождение русской оперы	4
На пороге зрелости	11
В борьбе за классику	18
Великие мастера	26
После Октября	38
Обновленная классика	46
Создание нового	
Советская опера	60
Балет	75
В заключение	89
Примечания	95
Краткий указатель литературы (книги и брошюры) по истории Большого театра и творчеству его исполнителей	97

ГРОШЕВА ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА
БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

Редактор Д. Житомирский
Технический редактор Р. Орлова

Художник В. Рыклин
Корректор М. Хованова

Подп. к печ. 17/II-62 г. А 01547

Форм. бумаги 60×84/16. Печ. л. («физич.») 6,25+иллюстр. (условные) 5,68

Уч-изд. л. 7,12 Тираж 30 000 Изд. № 2576

Заказ типографии 1566. Цена 37 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, В-35, Софийская набережная, 30.

Московская типография издательства «Советский композитор»,
Москва, Ж-88, 1-й Южнопортовый проезд, 17



Цена 38 коп.