

Марина Раку

К вопросу о китах. 100 лет Московскому академическому музыкальному театру

Как известно, некогда считалось, что мироздание покоится на трех китах, но и после того, как это лженаучное представление было разоблачено, в языке (а значит и в сознании!) сохранилась метафора о китах как фундаменте бытия.

В названии театра-юбиляра это воззрение тоже нашло свое отражение. Идея троичности, вопреки реалиям истории, проступает в именах отцов-основателей. В этом видится некий сакральный смысл. В самом деле – кого как не Станиславского и Немировича-Данченко советская эпоха определила на роль кодификаторов театральной эстетики и законодателей театрального процесса во всех его ответвлениях? При этом музыкальный театр, который был избран двумя великими стариками как поле для эксперимента, в позднейшей советской интерпретации оказался одним из бастионов неприступной цитадели вездесущей «системы». Так, советский оперный театр обрел своих «китов». Жить стало лучше, жить стало веселее.

Веселее всех из оперных театров страны жил Музыкальный театр, ведь постоянное пристанище он обрел в здании бывшей «Дмитровской оперетты», а опера и оперетта с самой студийной юности на равных основаниях вошли в его репертуар. Позже к ним присоединился балет. Но на роль «третьего» поначалу претендовал не он, а драма. Именно она маячила перед внутренним взором основателей МХТ. Драма должна была раствориться в музыке, и, возможно, эта было бы для нее лучшей участью. Во всяком случае, первые шаги советской оперы под патронажем мэтров российского театра были сделаны в направлении жанра, который можно обозначить как «драму на музыке».

31 марта 1930 г. Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко впервые сыграл «музыкальное представление» Л. Книппера «Северный ветер» по пьесе В. Киршона о 26 бакинских комиссарах, а 16 декабря того же года на той же сцене при участии того же оркестра (оркестр был один на обе труппы) Государственная оперная студия-театр имени народного артиста Республики К.С. Станиславского показала премьеру сочинения В. Дешевова «Лед и сталь» на либретто Б. Лавренева о кронштадтском восстании. Оба патриарха пытаются решить проблему «советской оперы» в жанре, который можно обозначить как «музыкально-драматические хроники». Идиосинкразия Станиславского к канонам, хотя бы и театральным (ср. Булгаков – «Театральный роман»), заставляет его на время постановки благоразумно удалиться за границу. Немирович же идет к этому жанру со всей решимостью оппозиционера, желающего противопоставить модели революционной «гранд-опера», утвердившейся на «больших сценах», «новую вещественность» по-советски. Проницательный соратник Немировича П.А. Марков пишет о «Северном ветре»: «Музыка не раскрывала действия – она его



Государственная оперная студия-театр им. К.С. Станиславского.
Сцена из спектакля «Лед и сталь». Фото из архива театра

окрашивала. <...> Музыка была подспорьем для драмы, ее авторски-режиссерским комментарием, подстрочником, подсказывающим толкование той или иной сцены и образа. <...> Она была написана с режиссерскими целями»¹. Перед режиссурой Станиславского, напротив, неизменно стояли музыкантские цели. В первом советском опусе, допущенном им на свою сцену, «киномонтаж» разнородных сцен и прерывающихся сюжетных ходов, необязательность появления персонажей и мозаичность музыкальных реплик объединена нарастающим *perpetuum mobile* инструментального фона, создающим антитезу «хаоса и порядка».

Со всей очевидностью выбор обоих названий проявлял вкусовые предпочтения режиссеров. Однако в сценических решениях обнаружилось сходство – «суровый стиль», заданный революционными сюжетами и музыкальным языком авангардных 20-х, предопределил постановочный образ этих спектаклей: треугольник вздыбившихся льдин и вертикаль нефтяной вышки, непрестанное движение почти не персонифицированных человеческих масс, резкая «светотень» статики и динамики в мизансценическом рисунке – в каждом случае по-своему реализовали мотив исторического императива, довлеющего героям. Непрерывающийся спор и одновременно глубинное родство «двух сцен» в одних театральных стенах явлены и в последующих работах – «Семен Котко»,

«продвинутый» в планы студии-театра Станиславского кандидатом в его преемники Мейерхольдом, окажется оппозицией сразу трем важнейшим предложениям театра Немировича: «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Тихому Дону» Дзержинского и «В бурю» Хренникова. Скорее всего, это произошло непредумышленно, но траектория критической полемики высветила важнейшие «несогласия» между этими названиями. Шостаковича увлекал экспрессионистский гротеск, а Прокофьева – пафос жизнеутверждения; Дзержинский и Хренников опирались на традиционные оперные формы и песенность, а Прокофьев на недавно обретенный им «мелодизированный речитатив».

Созвучие же вновь возникало на путях постановочных поисков. Театр Немировича неуклонно продвигался от минималистского урбанизма «Северного ветра» через угрожающее изобилие быта «Катерины Измайловой» к символичности жизненных реалий «Тихого Дона» с его финальным образом уходящей в неясную даль дороги-судьбы: от символичной безбытности через символичность быта к символам бытия. В хренниковской «Буре» бытие современного человека получило свою окончательную прописку в его быту. Привычные шекспировские максимы о театре и жизни оказались вывернуты наизнанку: театр попытался стать жизнью со всеми ее родными российскими приметами – березками, пригорками, завалинками. И над всем этим простым скарбом человеческой жизни простерлось «говорящее» в своей изменчивости небо. Оно разражалось грозой, оно манило последней синевой, но оставляло надежду человеку, обреченному своей эпохе.

Театр Станиславского, в свою очередь, пришел от «конструктивистской» эстетики «Льда и стали» с некоторыми мелкими побрякками традиционно-оперным привычкам к «новой простоте» прокофьевского опуса с важнейшим для него мотивом вечной красоты «равнодушной природы». Именно он определил сценическое «звучание» «Семена Котко», где судьба человеческая образует трагический контрапункт гармонии мира. Пасторальность пейзажей А. Тышлера сметалась в этой предвоенной постановке лавой людского горя, застывавшего в отчаянии. Пожар, на фоне которого обезумевшая невеста все продолжала кликать своего мертвого суженого, оказался символом и еще неизжитого прошлого и неотвратимо надвигающегося будущего. Театр, по мхатовским заветам продолжавший исследовать «жизнь человеческого духа» в «предлагаемых обстоятельствах» места и времени, поневоле оказывался провидцем.

Впрочем, его пророчества коснулись не только истории своей страны, но и истории своего жанра, ведь во всех этих названиях театр решал новые, но сходные задачи. Наиболее важная из них – доходчивость музыкального языка. Понятно, что за этим требованием крылась забота о зрителе. Пытаясь угадать его желания, власти предрежащие просто-душно ориентировались на собственные вкусы. Вопрос о зрителе был в результате переформулирован в вопрос о классике. Проект создания «советской оперной классики» отныне должен был опереться не на авангардную новизну, а на апробированные успехом модели музыки прошлого. Наиболее пригодными среди таких моделей в новых условиях оказались две: ранняя русская комическая опера с ее неопровержимым национальным колоритом, живописным бытовым фоном и бесхитростными формами высказываний, и русская классическая опера в зените своей зрелости. На перекрестке их влияний возник феномен под названием «советская песенная опера». Первенцами этого направления стали «Тихий Дон» и «В бурю», но в его краткую историю вписано еще немало забытых и полузабытых названий, рождение которых происходило в репетиционных залах Музыкального театра на Дмитровке. Почтим их память простым перечислением: «Семья» Л. Ходжа-Эйнатова и «Станционный смотритель» В. Крюкова (обе – 1940), «Суворов» С. Василенко и «Чапаев» Б. Мокроусова (обе – 1942), «Надежда Светлова» И. Дзержинского (1943), «Любовь Яровая» В. Энке и «Семья Тараса» Д. Кабалевского (обе – 1946), «Фрол Скобеев» Т. Хренникова и «Каменный цветок» К. Молчанова (обе – 1950). Но, не посягая на заповедь *aut bene aut nihil*, отметим одну общую особенность этих и некоторых других, не упомянутых нами образцов: в основе их «три источника, три составных части», три жанра, недаром выдвинутых одним из истоковых приверженцев «песенной оперы» Д. Кабалевским на роль «трех китов музыки» – песня, танец и марш. С их помощью выражает себя незамысловатая личная жизнь героев великого и страшного времени, попавшая в «прокрустово ложе» зеркала сцены, за пределами которого осталось еще многое и многое.

Человек поющий, человек танцующий и человек марширующий замыкают историю советской оперы триумфальным шествием в никуда. Однако этот горький приговор целой театральной эпохе непременно должен быть обжалован. Остались партитуры, рожденные в содружестве с великими мхатовскими стариками и их преемниками, остались легенды, без которых немыслима театральная судьба.



Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко.
Сцена из спектакля «Северный ветер». Фото из архива театра

Партитура «Семена Котко», над которой незадолго до гибели фантазировал Мейерхольд, и легенда о «Катерине Измайловой», поставленной Немировичем. А еще – истории о возвращении этой опальной оперы Шостаковича через тридцать без малого лет, и о долгожданном знакомстве Москвы (через неполных двадцать после премьеры) с прокофьевским «Обручением в монастыре». И множество рассказов о том, что остается самым хрупким и самым важным в жизни любого театра – о великих актерских победах, преодолевавших неудачи слабых сочинений и приумножавших достоинства шедевров. Это то, что способно выдержать испытание нашим скепсисом, нашим снобизмом и нашей искушенностью. Наверное, это и есть те самые киты, на которых держится театральный мир...

Хотя автор отдает себе отчет в том, что подобное утверждение может показаться лженаучным.

¹ Марков П.А. Вл.И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. Л.: Изд. муз. Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко, 1936. С. 156–157.