

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Л. В. Гаврилова

**ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

Учебное пособие

Красноярск 2017

ББК 85.33
Г12

Г12 Гаврилова Л. В. История музыкально-театрального искусства : учебное пособие / Л. В. Гаврилова ; Красноярский государственный институт искусств. – Красноярск, 2017. – 88 с.

ББК 85.33

Учебное пособие представляет собой изложение авторского лекционного курса, в котором сочетаются несколько содержательных ракурсов: история театрального искусства, история оперы, история крупнейших театров мира (от особенностей архитектуры зданий до наиболее значимых личностей в их истории: композиторов, дирижеров, режиссеров, художников, певцов, и т.п.), обзор наиболее значимых тенденций и явлений современной музыкально-театральной практики. В качестве иллюстративного материала рекомендуется использовать аудио и видеозаписи. В презентациях, подготовленных для этого курса, собран фото и печатный материал, накопленный автором данного пособия за годы посещения крупнейших оперных театров России и Европы.

Пособие предназначено для обучающихся музыкальных вузов по направлению подготовки «Искусство оперного пения» (специалитет), «Академическое пение» (бакалавриат), а также для обучающихся по программам «магистратуры» по направлению подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство».

Рецензент: Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Красноярского государственного института искусств

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Красноярского государственного института искусств

© Гаврилова Л. В. 2017
© Красноярский государственный
институт искусств, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Театр и его виды	5
Опера и ее специфика	5
ЧАСТЬ I. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР: ОТ ИСТОКОВ ДО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ	
Раздел I. Театр Древней Греции и Древнего Рима	6
Истоки греческого театра	6
Культ Диониса и дифирамб	6
Организация состязаний в дни Великих Дионисий	7
Жанровые и композиционные особенности трагедии	8
Некоторые вопросы теории драмы	9
Комедия	11
Великие драматурги	11
Древнеримский театр и его авторы	12
Раздел II. Театр в эпоху Средневековья и Возрождения	13
Литургическая драма	13
Мистерия	13
Итальянский театр Ренессанса	14
Театральные здания	15
ЧАСТЬ II. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР: ОТ БАРОККО ДО НАШИХ ДНЕЙ	
Раздел I. Италия	16
Рождение оперы	16
Флорентийская камерата	16
Театры Флоренции	18
Опера в Мантуе	18
Рим	18
Венеция	19
Клаудио Монтеверди	20
Венецианская оперная традиция	21
Неаполь	22
Консерватории	22
Алессандро Скарлатти	23
Opera-seria	24
Итальянская opera-buffa	24
Оперные театры Италии XVIII века	25
Раздел II. Франция	28
Жанровые истоки оперы во Франции	28
Формирование национального типа французской оперы	29
«Королевская академия музыки». Ж. Б. Люлли	29
“Tragédie mise en musique”	30
Французская L’opera-Comique	30
Сравнительная характеристика итальянской и французской опер	32
Большая французская опера	32
Театры Франции	33

Раздел III. Англия	35
Жанровые истоки оперы в Англии.....	35
Английская опера.....	37
Генри Перселл	38
Театры Англии	39
Раздел IV. Австрия и Германия	41
Музыкально-театральные традиции Вены	41
Театры Вены	42
Г. Малер и австро-немецкий театр	43
Опера в Германии	45
Гамбургский оперный театр.....	45
Зингшпиль.....	47
Немецкая опера первой половины XIX века	47
Рихард Вагнер.....	48
Оперные театры Германии.....	49
ЧАСТЬ III. РУССКИЙ ТЕАТР: ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ	
Раздел I. История музыкально-театрального искусства в России.....	52
Истоки, рождение и развитие русского театра в XVIII веке	52
Театры России. Большой театр Петербурга	54
Эрмитажный театр	56
Михайловский театр	56
Мариинский театр	57
Москва. Большой театр	58
Малый театр.....	59
Система Императорских театров.....	60
Театральная реформа 1882 года.....	63
Дирекция Императорских театров в лицах. А.М. Геденов	64
И.А. Всеволожский	66
И. Всеволожский и П. Чайковский.....	66
В. Теляковский	67
Абрамцево. С. Мамонтов	68
Частная опера С. Мамонтова	69
Ф. И. Шаляпин.....	70
Частная опера Зимина.....	71
Антреприза С. Дягилева	71
Режиссерский театр	72
К. Станиславский. М.Х.Т	72
Система Станиславского	73
Оперная студия Станиславского	76
Ученики Станиславского	76
Всеволод Мейерхольд.....	77
Эстетика условного театра Мейерхольда	78
Две «Дамы» Мейерхольда.....	79
Раздел II. Музыкально-театральное искусство на современном этапе.....	81
Современный музыкальный театр: реалии художественной практики.....	81
Список рекомендуемой литературы	86

ВВЕДЕНИЕ

Театр и его виды

Одним из древнейших видов искусства является театр. Свои истоки он берет в обрядовых действиях и ритуалах, благодаря которым сформировалась его фундаментальная особенность: способность ассимилировать различные элементы в единое художественное целое. Под театром сегодня понимают зрелищный вид искусства, синтезирующий различные виды искусств - литературу, музыку, хореографию, вокал, изобразительное искусство и др.

Само слово *театр* – греческого происхождения: место для зрелищ, где разыгрывались спектакли, греки называли *театроном* – θέατρον. В 1576 году англичанин Джеймс Бербедж – руководитель одной из странствующих трупп, построил первое публичное (общедоступное) театральное здание и дал ему незамысловатое название «театр» (сокращенное от театрона), оно и вошло с тех пор в употребление в Европе. Родовое понятие «театр» включает в себя различные виды: драматический театр, оперный, балетный, кукольный, театр пантомимы и др. Каждый из них обладает определенной жанровой системой и средствами художественного выражения.

Опера и ее специфика

Опера сформировалась на рубеже XVI–XVII столетий – именно в тот период, когда в музыке обозначился значительный перелом: внешне выявившийся как стилевой (переход от полифонии к гомофонии), внутренне же определивший формирование новой художественно-образной сферы.

Будучи на протяжении нескольких столетий средством воплощения возвышенно-созерцательного типа мышления, свойственного христианскому идеалу с централизующей идеей Бога, музыка, под воздействием антропоцентристских ренессансных устремлений, стала вырабатывать средства выразительности, способные воплотить не божественные, а реальные, земные человеческие чувства, эмоции и образы. Не случайно в эпоху Возрождения сложилась самобытная жанровая сфера светской профессиональной музыки. В ней накапливался очень важный, существенный опыт для формирования нового интонационного словаря. Достаточно вспомнить звукоизобразительные приемы в *chanson* Жанекена, мадригализмы у итальянских мастеров. Но именно опере будет суждено наполнить этот интонационный словарь тем содержанием и объемом, которыми до сих пор пользуется профессиональная композиторская практика.

Жанровая специфика оперы – в ее синтетической природе: «интонационно-драматический жанр» (Б. Асафьев), «театр, выраженный музыкой» (Б. Покровский). Основные составляющие оперы – музыка и драма. Она является одним из самых «ранних» жанров, где музыка активно взаимодействует с драмой. При своем появлении опера даже именовалась *dramma per musica* – драма с музыкой. Это взаимодействие предопределило усвоение оперой композиционных и драматургических принципов, выработанных в театральной практике. На высшем композиционном уровне опера основана на общих закономерностях драмы и на собственно музыкальных принципах организации крупного целого.

История оперы интересна и многолика, наполнена яркими событиями и именами.

ЧАСТЬ I. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР: ОТ ИСТОКОВ ДО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

РАЗДЕЛ I. ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ И ДРЕВНИЙ РИМ

Истоки греческого театра

Истоки театра уходят в глубокую древность, к обрядовым традициям первобытных людей. Существенную роль в его формировании сыграли земледельческие культы. При всем их разнообразии и многоликости, общим для древних культур являлось особое почитание умирающих и воскресающих богов, уподобляемых природной смене времен года. У каждого народа эти Боги назывались по-разному: Таммуз – в Шумере, Осирис – в Египте, Адонис – в Сирии и Финикии, Изида – в Вавилонии, Дионис и Деметра – в Греции.

Однако именно в Греции культовая традиция дала начало новой, вышедшей за рамки обихода, форме – *театру*. Причем в том виде, в котором его принято считать фундаментом всей новоевропейской театральной культуры. Объяснение этому нужно искать в специфической для греческой практики традиции, способствовавшей физическому и духовно-нравственному совершенствованию, – агонистике¹. Напомним, что соревновательность пронизывала все сферы деятельности греков и оказывала несомненное влияние на развитие и изменение всех отраслей знания и опыта у греков.

Если вспомнить слова Аристотеля, изложившего теорию драмы в своем труде «Поэтика», что «трагедия возникла от запевал дифирамба», то можно предположить: на определенном историческом этапе одна из составляющих культового ритуала в честь бога Диониса – дифирамб² (гимн в честь бога Диониса) выделилась из обряда и обрела самостоятельное существование, будучи включенной в систему состязаний.

Культ Диониса и дифирамб

Культ бога *Диониса*³ получил широкое распространение в Древней Греции в конце VIII века до н. э. Дни Великих Дионисий отмечались в марте – начале апреля, а малые Дионисии проходили в конце декабря – начале января. Празднование состояло из двух частей⁴: официальной – торжественно-культовой (начиналась процессией к храму Диониса и включала обряд жертвоприношения в храме) и неофициальной (проходившей на улицах и площадях города при участии молодежи).

Городские отличались оргиастическим характером, были необычайно шумными, неистовыми и веселыми, во время которых выпивалось большое количество вина. Процессии сопровождались экстатическими песнями-плясками с тимпанами сатиров (козлоногих спутников бога), менад, вакханок, басарид. Дионис олицетворял плодоносящие силы земли, поэтому его символами были виноградная лоза (в мифах, где бы ни появлялся Дионис, он обучал всех виноградарству и виноделию) и фаллос. Исконную принадлежность культа Диониса составлял дифирамб. Местами первоначального происхождения дифирамба – как народной песни или восторженной импровизации, зарождавшейся среди праздничного шума и общего возбуждения –

¹ Агон – место для соревнований.

² Дифирамб – особый вид древнегреческой лирики, развивавшийся в связи с культом Диониса, названный одним из эпитетов этого божества и отражавший на себе черты бога вина, необузданного веселья и душевных страданий.

³ Дионис (Вакх в Римской мифологии) – в греческой мифологии бог плодоносящих сил земли, виноградарства и виноделия, сын Зевса и фиванской царевны Семелы. Бог восточного (фракийского или лидийского) происхождения, культ которого в Греции утвердился сравнительно поздно и с большими трудностями. Хотя имя Диониса найдено еще на табличках критского линейного письма (XIV в. до н. э.), его развитие и утверждение связано с периодом роста полисов в материковой Греции (VIII–VII вв. до н. э.), когда единый культ Диониса вытеснил культы местных богов и героев. Как божество земледельческого круга, он нередко противопоставлялся солнечному Аполлону – богу родовой аристократии. В философии и искусстве новейшего времени это переосмыслено как противопоставление двух начал, бытующих в природе человека, светлого (аполлонийского) и темного (дионисийского). Дионис – олимпиец, но в число олимпийских богов вошел сравнительно поздно.

⁴ В этом разделении можно усматривать истоки последующего деления драмы на трагедию и комедию.

предание называло Фивы, Наксос, Коринф, издревле прославленные чествованием Диониса. По словам Платона, рождение Диониса было древнейшим предметом дифирамбических песнопений, посвященных различным событиям из жизни этого божества-героя. Литературная обработка дифирамба началась сравнительно поздно: наиболее раннее упоминание встречается в отрывке Архилоха, поэта начала VII в. до н. э. Согласно с характером культа, дифирамб в цветущую пору своего развития представлял собою гармоничное сочетание поэзии, музыки, танцевальных движений, мимики. Довольно обстоятельное определение дифирамба дает Прокл⁵: «Дифирамб стремителен, проявляет иступленность посредством танца, создает состояние, добавляющее богу [Дионису], воздействует ритмами и используемыми грубыми словами»⁶.

Собственно изобретение дифирамба предание связывает с именем Ариона, уроженца обильного виноградниками Лесбоса, прибывшего в Коринф ко двору Периандра (628–585) из южной Италии. С этого времени дифирамбы составлялись поэтами с соблюдением характерных особенностей в стихотворной композиции, в подборе выражений и в музыкальном аккомпанементе и назначались для мимического исполнения так называемыми циклическими хорами в определенные праздники Диониса, вокруг жертвенника; дифирамбическим инструментом был авлос. Ариону приписывают составление хоров из сатиров, ближайших спутников божества.

В связи с Арионом также можно говорить о зачатках трагедии: в дифирамбах лирические части стали чередоваться с рассказом корифея хора о приключениях героя. Во всяком случае, дифирамбу принадлежит важная роль в истории трагедии и театра: он не только разработал стихотворные формы, пригодные для античной драмы, но в большой мере подготовил и ее сценическую обстановку⁷.

В истории формирования жанра трагедии важную роль сыграли два события:

600 г. до н. э. – коринфский поэт *Арион* «изобрел трагический строй», «первый установил хор, спел дифирамб, ввел сатиров, говорящих размеренной речью».

534 г. до н. э. – первым из известных нам победителей состязаний драматургов в Афинах стал *Феспид* (родился в Аттике около 580 года до н. э.). Все его пьесы утеряны. Но *считается, что он первый выступил со своим хором в качестве актера, тем самым, положив начало жанру трагедии.*

Только тогда, когда соединились песни-пляски хора и ямбические реплики актера, появилась трагедия.

Организация состязаний в дни Великих Дионисий

Дни Великих Дионисий были всеобщим праздником. На время государственно-политическая жизнь приостанавливалась: не работали учреждения, закрывались суды и тюрьмы и даже преступники отпускались на поруки. Наиболее пышные празднества устраивались в Афинах. Ранним утром все свободное население устремлялось к храму Диониса. После прихода официальных лиц – государственных чиновников, жрецов, полководцев, гостей – из храма выносили статую Диониса, и начиналось шествие: первыми шли жрецы, далее представители власти, юные сыновья афинских граждан, потом вели жерт-

⁵ Прокл – древнегреческий философ. В его «Хрестоматии» содержатся сведения о различных древнегреческих музыкально-поэтических жанрах.

⁶ К сожалению, огромная литература дифирамба, за весьма скудными исключениями, потеряна.

⁷ Высшего развития дифирамб достиг в Афинах, где ежегодные чествования Диониса со времени Пизистрата и сыновей его получили грандиозные размеры. Здесь дифирамб продолжал развиваться, независимо от драмы. Поэт, композитор и учитель музыки Лас из Германы, усилил музыкальный аккомпанемент дифирамба и освободил этот вид лирики от дробления на строфы и антистрофы, благодаря чему открывался простор самым сложным ритмическим образованиями и обеспечивалось дальнейшее самостоятельное развитие музыки и мимического искусства. В этой форме дифирамб благотворно воздействовал на успехи греческой музыки вообще. Первенствующее значение в трагедии принадлежало тексту, в дифирамбе – музыке. Лас устроил публичные состязания дифирамбических хоров на Дионисовых празднествах. Впоследствии драматические представления на так называемых больших Дионисиях в Афинах предварялись состязаниями дифирамбических хоров мальчиков и взрослых мужчин. Уцелевшие названия дифирамбов указывают на разнообразие их по содержанию: «Данаиды», «Одиссей», «Ниоба», «Персефона», «Гименей» и т. п. Благодаря многосторонности содержания и той легкости, с какою музыка дифирамба, господствовавшая над текстом, приспособлялась к новым вкусам и понятиям, этот вид лирики, хорошо известный Цицерону и Горацию, перестал существовать со смертью того культа, часть которого он составлял.

венных животных, за которыми следовали все остальные участники процессии. Обойдя весь город, шествие направлялось в рощу Академа⁸. На одной из лужаек устанавливали статую и начинались хоровые состязания.

Каждая из 10 фил⁹ выставляла на конкурс хор мальчиков (состав – до 50 человек), исполнявших гимны во славу Диониса. Жюри называло победителя. Статую переносили в театр (от греч. theatron – место для зрелищ) – театр Диониса в Афинах был выстроен на склоне Акрополя за храмом Диониса. Ряды зрителей были вырублены полукругом из камня и спускались к круглой площадке – *орхестре* (греч. orchestra, от орхеομαι – танцую). В центре ее располагался алтарь – *фимела*. Люди в роще продолжали веселиться, пить вино, петь и танцевать. Молодежь переодевалась в костюмы тех, кто составлял свиту Диониса – сатиров (козлоногих спутников бога), менад, вакханок, басарид. Всю ночь продолжалось веселье. Наутро продолжались состязания хоров, среди участников были уже и мужские хоры.

На четвертый день наступала кульминация праздника – самая важная его часть: состязания драматургов. Их предварял ритуал перед статуей Диониса – обряд возлияния и жертвоприношения. В них принимали участие три автора, каждый из которых представлял на суд жюри и зрителей три трагедии и одну сатиrowsкую¹⁰ драму. В 486 году до н. э. впервые в программу Дионисий была включена комедия, и с этого времени трем дням состязаний трагических драматургов предшествовал день состязаний авторов комедии. Существовало официальное жюри, которое называло победителя. Однако если зрители не были согласны с решением жюри, то оно отменялось.

Организация спектаклей возлагалась на одного из 9 *архонтов* (в пер. с греч. – предводитель; высшее должностное лицо в Древней Греции). Хоры набирались из числа свободных жителей по очереди из каждой филы. Помимо этого назначался *хорег* – организатор хора, который нес расходы по обучению, изготовлению костюмов, содержанию участников хора¹¹ (хоревтов).

Драматург сочинял пьесу и относил ее архонту. Тот, познакомившись с пьесой, решал: давать драматургу хор или нет. Если решение было положительным, то драматург обучал хор и репетировал пьесу (на первых этапах выступая и в роли актера).

Жанровые и композиционные особенности трагедии

Звук трубы оповещал зрителей о начале представления. Музыкант, играющий на авлосе, выходил вместе с хором и обычно стоял на виду у всех, сопровождая своей игрой действие.

Хор выступал на *орхестре* (площадка для пляски) – полукруглой формы. Обычно хор делился на два полухория,¹² и выходил на оркестру через правый или левый *парод* (боковой вход). Хор пел в унисон под аккомпанемент авлоса. Каждая его песня сопровождалась мимическим танцем, соответствующим характеру каждой конкретной сценической ситуации. Песня, с которой хор появлялся на орхестре, называлась *парод*; завершающая песня хора, с которой он покидал оркестру, именовалась *эксод*. Промежуточные песни-пляски хора назывались *стасимы* («стоячие», «неподвижные» песни). Они включали в себя *строфу* (танцующий хор перемещался в одну сторону) и *антистрофу* (двигался в противоположную сторону) и *эпод* (неподвижное состояние хора, завершающее стасимы). Стасимы чередовались с *эписодиями* – диалогами и монологами актеров. Разделы, где выстраивался диалог актеров с хором, именовались *коммос*.

Таким образом, основными композиционными компонентами трагедии являются:

ПРОЛОГ – ПАРОД – ЭПИСОДИИ – СТАСИМЫ – КОММОС – ЭКСОД

⁸ Роща находилась на северо-западе от Афин. Свое название она получила от имени мифологического героя Академа, похороненного в этой роще. В IV веке до н. э. в этой роще занимался со своими учениками Платон. Его школа получила название Академия.

⁹ Фила – территориальный округ.

¹⁰ Сатиrowsкая драма – пьеса, в которой хор состоял из сатиров. В качестве сюжета избиралось одно из мифических повествований, но развертывание событий в нем поворачивалось в комическое русло: например, сатиры встречаются с вином, огнем, музыкой, но находят им неверное применение. Единственный сохранившийся текст сатиrowsкой драмы принадлежит Еврипиду («Киклоп»).

¹¹ Хор – греч. choros, групповой танец.

¹² Хор в трагедии составлял 12–15 хоревтов. В комедии – 24.

Всего в античной трагедии было три актера¹³ (в театре выступали только мужчины), однако действующих лиц было значительно больше. Каждый актер играл несколько ролей. Все основные роли исполнял протагонист (греч. *prōtagōnistēs*: *prōtos* – первый, *agōnistēs* – актер) – главный актер. Его назначал архонт. Второго (девτεραгонист – греч. *deuterāgonistēs*: *deuteros* – второй, *agōnistēs* – актер) и третьего (триагонист – греч. *tritagōnistēs*: *tritos* – третий, *agōnistēs* – актер) набирал себе сам протагонист.

Актеры выступали на *скене* (лат. *scena*, греч. *skēnē* – шатер, палатка), появившейся в 458 году до н. э., – дощатой постройке с тремя дверями, куда актеры уходили переодеваться. Постепенно сцена превратилась в декорацию. Использовались в постановках и различного рода театральные машины, для создания всевозможных эффектов. Неотъемлемой частью костюма актеров были маски. Это было обусловлено значительными размерами греческих театров – афинский театр, например, вмещал 17 000 зрителей. Маски были яркими и цветными (изготавливались из дерева или полотна) и позволяли различать героев и их состояния даже на самых дальних рядах. Белая маска означала, что перед зрителями женщина, темная – мужчина. Психологическое состояние также подчеркивалось цветом маски: багровый – злоба и раздражительность, рыжий – хитрость, желтый – болезнь. Помимо этого, маски изготавливались с изображением веселого либо печального лица, гневного либо испуганного и пр. Маска покрывала голову полностью. Постепенно из весьма условных по внешнему виду форм, они стали обретать черты психологически более точных и выразительных. На ногах у актеров была специальная обувь на толстой многослойной подошве, удлиняющей рост – *эмбаты* (в Риме назывались *котурнами* и достигали 20 см). Одеты актеры были в хитоны – свободные со складками одежды, но короткие: пурпурные – у царей, белые – у цариц, клетчатые – у прорицателей.

По своей сущности античный театр представлял собой синкретическое явление. В нем в органичном единстве сосуществовали поэзия, музыка и танец. Это соответствовало архаическим представлениям греков, воплотившимся в понятии *триединая хорей* – единстве трех экспрессивных видов искусств (в отличие от конструктивных, куда входили архитектура, скульптура и живопись). Художественный образ создавался выразительными средствами всех трех искусств. Поэтому актеры не только декламировали свои монологи и диалоги, но, как и хор, пели. Большую роль играла не только живописность поз и жестов, а также постановка голоса и дикция, обучению которым уделялось большое внимание. Не случайно к середине V века до н. э. мастерство актеров настолько выросло, что с 449 года до н. э. стали проводиться и состязания актеров.

Некоторые вопросы теории драмы

Появившуюся в VI веке до н. э. *драму* (с греч. – действие) греческие ученые рассматривали как один из трех родов литературы, наряду с эпосом и лирикой. Эпос (греч. *epos* – слово, повествование) – самый древний род литературы, представляющий собой повествование о событиях, предполагаемых в прошлом (как бы свершившихся и вспоминаемых повествователем). Лирика (от греч. *lyrikos* – произносимый под звуки лиры), род литературы, предмет отображения которого – содержание внутренней жизни, собственное «я» поэта, а речевая форма – внутренний монолог, преимущественно в стихах.

Драма возникает позднее, во многом обнаруживая много общего, но самое главное – лишая эпос фигуры повествователя – посредника между изображаемым и читателем-зрителем. Помимо этого, драма – явление, тесно связанное с театром (эпос тяготеет к прозе, лирика – к поэзии). У Аристотеля в «Поэтике» читаем: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов... – все это в целом не что иное, как подражания; различаются же они между собой трояко: или (1) разными средствами подражания, или (2) разными его предметами, или (3) разными нетождественными способами» [1447 а 13]¹⁴.

Действительно, для греков, начиная с Платона, вся поэзия мыслилась как подражание –

¹³ Первого актера ввел Феспид, в дальнейшем у Эсхила появляется второй актер, спустя несколько десятилетий Софокл вводит третьего.

¹⁴ Все фрагменты текста «Поэтики» цитируются по изданию Аристотель. Поэтика / Аристотель и античная литература. – М., 1978.

мимесис. Самое раннее упоминание о нем находим у Гомера в гимне Аполлону Делосскому:

«Острова Делоса девы...

Дивно умеют они подражать голосам и напевам всяких людей».

В период перехода от эпоса к трагедии в художественном сознании произошло осмысление совершенно нового, отличного от эпического повествования, способа «мимесиса». Весьма точное в этом плане замечание, позволяющее отделить драму от эпоса, принадлежит Ф. Шиллеру: «Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим».

Аристотель дает следующее определение трагедии:

«Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, <производимое> речью, услащенной по-разному в различных ее частях, <производимое> в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» [1449 в 24].

Трагедия, по Аристотелю, «есть подражание действию, а действие совершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру и <образу> мыслей» [1449 в 36]. Действие представляет собой взаимосвязь следующих друг за другом во временной последовательности и одновременно вытекающих одно из другого событий. «Цель трагедии составляют события» – указывает Аристотель [50 а 20]. «Главное, чем трагедия увлекает душу, – переломы и узнавания» [50 а 33]. Перелом «есть перемена делаемого в (свою) противоположность» [52 а 24]. Наиболее вероятный ход перемен – от счастья к несчастью. Узнавание «есть перемена от незнания к знанию» [52 а 29]. Герой трагедии – это «человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастье» [53 а 7].

Классическим образцом трагедии Аристотель считает «Царя Эдипа» Эсхила. Это история не о том, как Эдип убил своего отца и женился на своей матери, но о том, как это выясняется. Трагедия предлагает узнавание того, что представления героя о своей счастливой жизни совершенно неверны. В своей трагедии «Хоэфоры» Эсхил записал весьма важные строки: «Пока восседает на своем троне Зевс, остается закон: свершившему – страдать!». В финале Эдип один из самых несчастнейших людей. Хотя он ослепляет себя, чтобы не видеть новой реальности, тем не менее, зрители ощущают ужас, который охватил героя. Но даже в несчастье герой трагедии не становится жалким, а являет мужественность и величественность духа. Вспомним слова Аристотеля о главной цели, которую производит трагическое действие: очищение – *катарсис* – посредством сострадания и ужаса. В этом величайшая этическая сила греческой трагедии. Не случайно на ее постановки собирались практически все свободные граждане. Она воспитывала нравы публики, поднимала сложнейшие проблемы бытия человека в мире, его места в нем, отношений с богами и судьбой. Кстати, судьба трактуется греческими драматургами, по выражению А. Лосева, как «сверхинтеллектуальная, сверхразумная сила», которой не могут противостоять ни человек, ни боги. Тема противоборства человека с судьбой, впервые поднятая в античной трагедии, в дальнейшей истории художественной культуры получит многоликое воплощение.

Сюжетную основу трагедий в основном составляли мифы, хотя есть и исключения. Например, трагедия Эсхила «Персы» повествует о реальных событиях современной греческой истории. Вероятно, поэтому она пользовалась необычайным успехом. То обстоятельство, что трагедия включалась в систему состязаний, обусловило появление различных вариантов интерпретаций в трагедиях сюжетных мотивов одних и тех же мифов. Драматурги позволяли себе творчески обрабатывать известные сказания. Текст античной драмы – стихотворный. Греческое стихосложение – метрическое по своему типу, основанное на чередовании долгих и кратких слогов; рифмы не существовало. Формирование стихосложения, характерного для трагедии, происходило в VII–VI веке до н. э. Именно в этот период рождался тип декламации, отличный от декламации эпических стихов. Напомним, что в повествованиях аэдов и рапсодов использовался гекзаметр (шестистопный дактиль). В трагедии актеры заговорили ямбическим триметром – поэтическим вариантом местного аттического диалекта. Помимо этого, своя стихотвор-

ная форма сложилась в хоровых разделах. Ее становление связано с расцветом дифирамба, о котором уже много говорилось выше.

Функции хора и актеров – различны. Актеры повествовали о событиях. Существенной чертой античной драмы было то, что сюжетные события происходили не перед глазами зрителей, а о них сообщали. Хор выступал в роли комментатора, обобщающего и дающего нравственную оценку.

Пример из «Эдипа» Софокла:

Эдип: Увы, мне! Явно все идет к развязке.

О свет! Тебя в последний раз я вижу!

В проклятии рожден я, в браке проклят,

И мною кровь преступно пролита!

(убегает во дворец)

Хор: Люди, люди! О смертный род!

Жизнь людская, увы, ничто!

В жизни счастья достиг ли кто?

Лишь подумает: «Счастлив я!» –

И лишается счастья.

Рок твой учит меня, Эдип,

О, злосчастный Эдип! Твой рок

Ныне уразумев, скажу:

Нет на свете счастливых.

(пер. С. Шервинского)

По мере эволюции, хор в трагедиях уступал место эпизодам, в которых демонстрировали свое мастерство актеры. Это обусловлено было также все более пристальным вниманием драматургов к внутреннему миру человека и его переживаниям.

Комедия В 486 году до н. э. впервые в программу Великих Дионисий была введена комедия. Ее происхождение связывают с неофициальной частью дионисовых празднеств (ряженные шествовали с телегой-кораблем –

карус-новалис и разыгрывали всевозможные смешные сценки). Ежегодно соревновались 5 комических поэтов (иногда 3). Хор в комедии состоял из 24 человек, и его партия была менее сложной, чем в трагедии. Для комедии была характерна смелая гиперболизация непривлекательных черт человеческой природы: маски актеров выглядели нарочито уродливо, в костюмах использовались всевозможные громоздкие накладки. Первые 50 лет комедия не имела в Афинах сколько-нибудь значительного резонанса. Лишь после 420 года до н. э. этот жанр стал привлекать большее внимание. Единственный комедиограф, чьи произведения дошли до нас – *Аристофан*.

Великие драматурги «Отцом трагедии» называют древнегреческого поэта-драматурга *Эсхила* (ок. 525–456 до н. э.). Он превратил трагедию из обрядового действия в собственно драматический жанр, впервые введя второго актера, тем самым создав предпосылку для диалогического конфликта. Форма трагедий Эсхила сохраняет архаическую монументальность, композиционную симметрию и статичность, хор удерживает ведущую роль, характеристика действующих лиц отличается строгой цельностью, исключая противоречия и нюансы (трилогия «Орестея», «Семеро против Фив»). Среди образов Эсхила особое место занимает Прометей («Прикованный Прометей»), наделенный чертами борца, сознательно принимающего на себя страдания ради лучшего удела человеческого рода. Сохранилось всего 7 трагедий.

Софокл (ок. 496–406 до н. э.) – один из трех великих представителей античной трагедии, занимающий по времени жизни и характеру творчества место между Эсхилом и Еврипидом. Мировоззрение и мастерство Софокла отмечены стремлением к равновесию нового и старого: славя мощь свободного человека, драматург предостерегал против нарушения «божеских законов», т. е. традиционных религиозных и гражданских норм жизни; усложняя психологические характеристики, сохранял общую монументальность образов и композиции. Трагедии Софокла («Эдип-царь», «Антигона», «Электра» и др.) – классический образец жанра. Из более чем

90 написанных трагедий, полностью сохранилось лишь 7.

Еврипид (ок. 480 до н. э. – 406 до н. э.) – младший из трех афинских трагиков. Творчество Еврипида, сложившееся в годы кризиса афинской демократии, отличается резко критическим отношением к мифологическим, этическим и другим традиционным нормам. Он широко вводит в драматическое действие рассудочные – в духе софистов – интонации философского диспута или судебных прений, соединяя крайний рационализм с психологизмом, доходящим до интереса к патологическому (в «Вакханках» и особенно в «Геракле»). Еврипиду свойственно необычное для античной трагедии усиление бытового элемента, интерес к частным судьбам людей («Медия», «Ипполит»). Его трагедии оказали влияние на Менандра, трагедии Сенеки Младшего, а через них – на европейскую драматургию. Сохранилось 17 трагедий (треть всего наследия) и одна сатировская драма «Киклоп».

Аристофан (ок. 445 – ок. 385 до н. э.) – древнегреческий поэт-комедиограф, которого называют «отцом комедии». Взгляды Аристофана на злободневные проблемы эпохи, резко выраженные в его творчестве, отвечали интересам крестьянства того времени; он с недоверием относился к радикальной демагогии, увлекавшей городские низы («Всадники»), и к индивидуалистической философии софистов («Облака»), справедливо видя в том и другом симптомы кризиса афинской демократии. В комедиях Аристофана – отклики на актуальные события, выступления против военной политики («Лисистрата»), критика реальных личностей (Сократа – в «Облаках»), включение фантастических ситуаций («Ахарняне», «Птицы»). Из 40 комедий сохранилось 11.

Древнеримский театр и его авторы

По своей архитектуре эллинистический театр отличался от классического театра Древней Греции. Сооружались они, как правило, из камня, а при раскопках были изучены наиболее известные театры – это театр в Эпидавре, Мегалополе (города в Пелопоннесе), Приене, Эфесе (Малая Азия), на о. Делос, Сегесте, Тиндариде (города Сицилии) и др. Архитектура римского театра имела ряд особенностей, отличавших его от греческого театра. Места для зрителей были расположены в один или несколько ярусов в виде полукруга. Орхестра также имела форму полукруга – на ней располагались места для сенаторов. Здание сцены и места для зрителей были соединены. Фасад сцены был богато декорирован. Крупнейшими драматургами империи были:

- *Тит Макций Плавт* (250–184 гг. до н. э.) – комедии «Ненавистник денег», «Хвастливый воин», «Привидение» и др.
- *Теренций* (около 190–159 гг. до н. э.) – шесть комедий полностью дошли до нас; «Свекровь», «Братья» и др.
- *Луций Анней Сенека* (род. незадолго до н. э. – ум. в 65 г. н. э.) – трагедии «Медия», «Федра», «Эдип» и др.

Колизей – самый большой амфитеатр Рима и всего античного мира. Название получил от колосса (статуи), стоявшего поблизости от амфитеатра. По начальному замыслу это был колосс Нерона. Амфитеатр был построен при Флавиях, а в 80 году н. э. освящен императором Титом как амфитеатр Флавия. В честь этого события были проведены стодневные игры. В плане Колизей представляет собой эллипс с окружностью 524 метра, с длиной большой оси – 188 метров, малой оси – 156 метров. Он вмещал в себя около 50 000 зрителей. Для быстрейшего входа и выхода существовала строго продуманная система лестниц. При высоте 48,5 метров Колизей был разделен на четыре огромных яруса, а наружная часть – на три аркады, каждая из них имела по 80 арок. В верхнем ярусе, украшенном колоннадой, было укреплено 240 мачт для натягивания тента. Под ареной находились коридоры, выложенные камнем, клетки для зверей и помещения для хранения реквизита.

Вплоть до 405 года в Колизее проводились гладиаторские бои, а до 526 года – травля зверей. После этого руины Колизея использовались как каменоломня, а с середины XIX века стали их охранять и предпринимать меры для сохранения их от дальнейшего разрушения. Наряду с гладиаторскими играми устраивались кровавые зрелища – растерзание безоружных людей (главным образом осужденных преступников) дикими зверями. В амфитеатре и цирках разыгрывались также сцены единоборства охотника со зверем или массовой охоты. Цирковые

игры включали в себя состязания колесниц, бег, кулачные бои, театрализованные сражения. На особых прудах и озерах, на аренах амфитеатров и даже в театрах устраивались инсценировки морских сражений. Все эти зрелища (мы помним римский девиз «хлеба и зрелищ») свидетельствовали об упадке собственно драматического искусства.

РАЗДЕЛ II. ТЕАТР В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Литургическая драма

Литургическая драма складывалась внутри богослужения. Церковные певцы, монахи, духовенство во время рождественской и пасхальной служб стали исполнять небольшие сцены, дополняя текст словами из евангелий о волхвах, поклоняющихся рожденному младенцу Иисусу и о «двух Мариях», ищущих воскресшего Христа.

Три Марии у гроба Иисуса: Трое священников, надев на голову амикты – наплечные платки, обозначавшие женские одежды Марий, – подходили к гробу, у которого сидел одетый во все белое молодой священник, изображающий ангела. Ангел спрашивал: «Кого вы ищете в гробу, христианки?» Марии хором отвечали: «Иисуса Назарянина, распятого, о небожитель!» И ангел говорил им: «Его здесь нет, он восстал, как предсказал раньше. Идите, возвестите, что он восстал из гроба». После этого хор пел молитву, восхваляющую Воскресение Христа.

Тексты поручались различным певцам или группам певцов. Первоначально монахи как участники действия вносили едва заметные, скорее символические изменения в свои одежды, чтобы оттенить «роль», и лишь позднее возобладали собственно театральные тенденции: костюмы и сценическое оформление. К драматизации евангельской фабулы присоединяется затем драматизация эпизодов Библии.

Средства для устройства этого театра выделяла церковь, место для представления (паперть) тоже предоставляла церковь, облачение и аксессуары – также. Репертуар подбирался духовными лицами, они же были исполнителями главных ролей. Но религиозные сюжеты все активнее переплетались со светскими. Став родом театра, литургическая драма на латинском языке вышла за пределы церкви, стала исполняться на деревянных подмостках перед церковью и позднее превратилась в мистерию.

Мистерия

Время расцвета европейского театра мистерии – XV–XVI века. Театр мистерии – органическая часть городских торжеств, которые обычно устраивались в ярмарочные дни. По всем соседним городам и селениям разъезжали всадники и оповещали народ о том, где и когда предстоит быть ярмарке и какие увеселения подготавливаются для ее посетителей. В дни ярмарок город приводился в образцовый порядок, усиливалась городская стража, по ночам зажигались фонари, чисто выметались улицы, а с балконов и окон свешивались знамена и яркие полотнища.

Во Франции «Страсти Господни» были впервые показаны на площади в 1313 году при въезде в Париж короля Филиппа IV Красивого. Устраивались религиозные представления и в Италии – с 1264 года братство Гонфалоне давало представления религиозных пьес в древнеримском амфитеатре – Колизее. Принято считать, что именно во Франции произошло каноническое формирование и традиционное укрепление площадной мистерии.

В мистерияльных представлениях участвовали сотни людей и состязались между собой городские цехи. Каждый цех получал в мистерии свой самостоятельный эпизод. Эпизод, например, с Ноевым ковчегом ставили корабельщики. Всемирный потоп – доставался рыбакам и матросам, Тайная вечеря – пекарям, Вознесение – портным, Омовение ног Иисуса Христа – водовозам, а Поклонение волхвов – ювелирам. Изгнание из рая показывали оружейники – ангелы с оружием в руках изгоняли из рая Адама и Еву. Каждый такой эпизод входил в большую часть библейского или евангельского цикла, которому посвящалась Мистерия.

Наиболее древняя мистерия – это «Мистерия Ветхого Завета». Она состояла из 50 000 стихов и имела 242 действующих лица, содержала в себе тридцать восемь отдельных эпизодов – от сотворения мира до пророчества о рождении Христа.

Итальянский театр Ренессанса

Развитие ренессансного итальянского театра шло по двум линиям: т. н. «ученой комедии» – *la commedia erudite* (к этой же линии с некоторой натяжкой можно отнести и литературную трагедию) и народного импровизационного театра – комедия дель арте, оказавшей огромное влияние на развитие всего мирового театрального искусства.

Итальянская «ученая комедия», к созданию которой обращались крупные писатели и мыслители XV–XVI вв. (Лудовико Ариосто «Студенты» – 1519–20, «Сводня» – 1529; Никколо Макиавелли, Пьетро Аретино, Джордано Бруно), представляла собой преимущественно догматические перепевы античных сюжетов и была рассчитана скорее на академический интерес узкого круга ученых и просветителей. Те же тенденции свойственны и итальянской ренессансной трагедии (Джан-Джорджо Триссино «Софонисба» – 1515, Джованни Ручеллаи «Орест», Луиджи Аламанка и др.). К концу XVI в. развитие итальянской ренессансной комедии и трагедии практически завершилось. Зато к этому времени окреп и получил большую популярность третий жанр итальянской драматургии – пастораль (Торквато Тассо «Аминта» 1573). Именно пасторальная драма сыграет важную роль в формировании сюжетно-образной структуры флорентийской оперы.

“Commedia dell’arte” – итальянская народная комедия масок. Первые сведения появляются в середине 50-х годов XVI века. Отличительные черты этого театра: импровизационность (отсутствие зафиксированного текста, наличие лишь краткого сценария¹⁵), основанная на высоком мастерстве актеров, диалектальность (персонажи говорили на характерном для них диалекте – тосканском, венецианском, неаполитанском, бергамском), неизменность персонажей-масок. Маски вели свое происхождение из народного карнавала, на основе которого и складывались постепенно определенные сценические типы. Количество масок велико – более сотни. Выделялись две региональные разновидности: северная – венецианская (Панталоне, Доктор, Бригелла и Арлекин) и южная – неаполитанская (Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья). Помимо этого, в представлениях участвовали Капитан, Серветта и Влюбленные. Всех героев можно поделить на три группы: сатирические (господа, военные, врачи), комедийные (маски слуг, так называемые дзанни¹⁶) и лирические (маски Влюбленных). Сюжетная интрига выстраивалась вокруг взаимоотношений молодых влюбленных, счастьем которых мешают престарелые господа, а помощниками в решении всех проблем становятся слуги. В конце XVI века актерские труппы комедии дель арте приобретают популярность за пределами Италии: в Испании, Франции и Англии. Традиции народного (площадного) театра, существовавшего вплоть до середины XVIII века, оказали влияние на дальнейшее развитие европейского театра.

Необычайно пышно в эпоху Ренессанса расцвели различного рода *придворные театральные представления*: балеты, комедии, празднества (*festa*), маскарады, интермедии, шествия, состязания фрегатов, «карусели» (конные ристания), рыцарские турниры. Именно с ними было связано возникновение в конце XVI века нового жанра – конного балета, где всадники заставляли лошадей перестраиваться по сложным рисункам, образуя фигурные танцы. Большую роль играло оформление этих театральных зрелищ – декорации, машинерия, бутафория, костюмы, изготовление которых поручалось художникам. Среди имен особо выделяется *Леонардо да Винчи*, который еще в юные годы наблюдал во Флоренции блестящее оформление священных представлений, которыми славился город. Сохранились свидетельства современников об участии великого художника в оформлении различных празднеств, торжеств и спектаклей в Милане («*Paradiso*» – 1490, «*Даная*» – 1494). В музеях Флоренции и Рима находятся рисунки и механизмы для театральных представлений, созданные Леонардо да Винчи – механический барабан, самодвижущаяся тележка и др.

¹⁵ Первый сценарий был издан в 1611 году.

¹⁶ А. Петруччи: «Двое слуг называются первым и вторым Дзанни; первый должен быть хитер, скор, забавен, остер: он должен уметь интриговать, осмеивать, водить за нос и надувать людей. Роль второго слуги должна быть глупа, неповоротлива и неосмысленна, так, чтобы он не знал, где правая и где левая сторона». Женской параллелью Дзанни является Серветта или Фантеска – служанка, которая носит разнообразные имена: Коломбина, Смеральдина, Франческа и т. д. (цит. по книге К. Смолиной «100 великих театров мира». – М., 2001. – С. 17).

Театральные здания

Принципы постройки театров были заимствованы у римского архитектора Витрувия (вторая половина I века до н. э.). По его планам был построен первый из известных ренессансных театров в Ферраре в 1528 году, но через год это здание погибло от пожара. Позднее архитектор Себастиано Серлио (1475–1552) написал книгу на итальянском языке и назвал ее «Об архитектуре» – в ней принципы Витрувия были осмыслены и изложены применительно к тем условиям, в которых могли строиться театральные здания Италии этого времени.

Эти идеи воплотил величайший архитектор Возрождения *Андреа Палладио* (1518–1580). До настоящего времени сохранился и функционирует построенный им театр «Олимпико» в Виченце. Его зрительный зал представляет собой полуовальный амфитеатр в тринадцать ступеней. В верхней части он завершается величественной колоннадой, покрытой балюстрадой. Ее украшают тридцать статуй, изображающих основателей академии Олимпийцев. Просцениум от зрительного зала отделяет полукруглая орхестра. С обеих сторон просцениума расположены двери и ниши со статуями, над нишами – ложи. Просцениум ограничен двухъярусной стеной с коринфскими колоннами, между которыми в нишах стоят статуи античных богов и героев. Рельефы над вторым ярусом изображают мифологические сцены. По античной традиции, в стене просцениума находятся три двери, через которые открывается вид на перспективную декорацию некоего абстрактного «идеального города». Он состоял из трех улиц и отходящих от главной улицы двух переулков, здания сооружались из дерева и покрывались для прочности штукатуркой. Декорации в театре никогда не менялись, так как он был предназначен исключительно для постановки трагедий.

Открывался театр «Олимпико» в дни карнавала в 1585 году спектаклем «Царь Эдип» Софокла, музыку для которого написал один из самых крупных венецианских композиторов Дж. Габриэли. Сегодня на его сцене проводятся фестивали и осуществляются постановки. Специально для торжеств, посвященных 500-летию со дня рождения А. Палладио, в театре состоялась премьера оперы итальянского композитора Ацио Корги «Иокаста», которая в сюжетном плане является современным продолжением трагедии Софокла.

Спустя три десятилетия, в Парме в 1618–1619 годах во дворце герцога Рануччо I Фарнезе ди Порто был построен театр «Фарнезе». Проект ученика Палладио – архитектора Джованни-Батиста Алеотти (1546–1636) – во многих элементах подражает театру «Олимпико»: портал сцены был украшен колоннами, пилястрами, в нишах помещались скульптуры. Однако зрительный зал на 4000 мест был вдвое больше и приобрел *форму подковы*, что станет характерным для театральной архитектуры последующих веков. Оснащение сцены многоплановыми сменяющимися кулисами¹⁷ стало техническим нововведением для XVII века. «Фарнезе Театр» впервые принял публику в 1628 году во время торжеств в честь бракосочетания Одоардо Фарнезе с Маргаритой Тосканской. На протяжении XVII–XVIII веков здесь устраивались театральные представления, в XIX веке во дворце находились картинная галерея и музей. В годы второй мировой войны, в 1944 году театр был разрушен во время бомбардировки.

¹⁷ Впервые были применены художником Бернардо Буонталенти (1536–1608) в 80-х годах XVI века во Флоренции и усовершенствованы его учеником Джулио Париджи. Кулисные декорации заменили устанавливаемые по бокам сцены *теларии* – вращающиеся трехгранные призмы из деревянных рам, обтянутых холстом (как в эллинистическом театре). На каждой из трех сторон телария были написаны части различных декораций, и их поворот приводил к быстрой смене декораций. Вместе с живописным задником теларии составляли единую перспективную декорацию. Использование плоских боковых кулис, занимающих мало места, позволило значительно увеличить количество смен декораций на протяжении спектакля.

ЧАСТЬ II. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР: ОТ БАРОККО ДО НАШИХ ДНЕЙ

РАЗДЕЛ I. ИТАЛИЯ

Главная цель искусства барокко – поразить, потрясти воображение, поэтому театральность стала его неотъемлемой чертой. Не случайно одна из самых популярных аллегорий барокко представляет мир в виде театра. «Весь мир – театр», – произносит Жак, герой комедии Шекспира «Как вам это понравится». А фронтон здания в Лондоне, где размещался театр «Глобус», для которого писал свои пьесы великий англичанин, украшала фраза римского писателя Гая Петрония: “Mundus universus exercet histhonam”, что в переводе с латинского означает: «Весь мир занимается лицедейством».

Театр обладал необычайной популярностью в XVII–XVIII вв. Закономерно, что именно барокко стало временем рождения и расцвета оперы.

Рождение оперы

Опера появилась в Италии, на исходе Ренессанса – первый ее образец был представлен во дворце Медичи во время карнавала в конце декабря 1597 года по старому стилю. Этот жанр возвышается на стыке двух эпох подобно двуликому богу древнеримской мифологии Янусу, будучи порожден как художественными идеями уходящей в прошлое великой эпохи Возрождения, так и новыми стилевыми устремлениями грядущего барокко. С одной стороны, являясь последним детищем ренессансной эпохи, опера воплотила один из важнейших ее принципов – возрождение античной модели (в том облике, в каком она представлялась гуманистам XVI века на основе изучения трудов греческих теоретиков). В то же время, ее появление неразрывно связано с тем стилевым переворотом, который произошел на рубеже XVI–XVII столетий – переходом от полифонии к гомофонии. Именно в опере будут утверждаться принципы новой системы европейского музыкального языка. Именно опера провозгласит господство солирующего певца с аккомпанирующим ему оркестром в противовес равноправию голосов в хоровой ренессансной полифонии. Именно опера наиболее полно воплотит идеалы новой эпохи – барокко, для которой театральность художественного мышления станет одной из определяющих черт. Именно в опере реализуется идея синтеза – в ней органично сольются драма, музыка, живопись, балет.

Флорентийская камерата

Со времен Козимо Медичи большой популярностью в Италии пользовалась идея академических сообществ. По свидетельству П. Луцкер и И. Сусидко¹⁸, в середине XVI века на Апенинском полуострове их было около двухсот. Даже небольшие города имели свои академии, а в крупных их было несколько. Чаще всего академии представляли собой свободные объединения единомышленников, члены которых по большей части принадлежали к крупным аристократическим семьям. Поэтому их можно считать своеобразной формой светской жизни, в определенной мере интеллектуальным развлечением, в процессе которого члены академий получали удовольствие от дискуссий на темы науки и искусства, устраивали поэтические и риторические состязания и концерты. Не случайно среди них было много поэтов и музыкантов, отличающихся широкой эрудицией, эстетическим кругозором, восприимчивостью к новым веяниям. Именно в этой среде – академии во Флоренции, известной ныне как *флорентийская камерата* (camerata di Bardi, итал. camerata – компания, корпорация) – суждено было родиться новому жанру.

Флорентийская камерата была создана около 1580 года графом Джованни Барди. Среди ее членов были поэты *О. Ринуччини, Г. Кьябрера, П. Строчи, певцы и композиторы Дж. Каччини, Я. Пери, В. Галилеи, Дж. Дони, К. Мальвецци, П. Делла Валле*. Большое влияние на формирование взглядов флорентийцев о путях развития новой музыки оказал филолог, историк, знаток греческих учений о музыке *Дж. Меи*. Флорентийцы интересовались греческой трагедией, изучая труды Бэция, Аристотеля, Птолемея, Аристоксена и др. Особо высоко они чтили высказывание Платона о том, что музыка, в первую очередь, является словом, затем ритмом, и лишь в по-

¹⁸ П. Луцкер и И. Сусидко. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. – М., 1998. – С. 15.

следнюю очередь звуком. В связи с чем, они критиковали современную им практику итальянских композиторов-полифонистов, угнетающе действующих своей музыкой на слово.

В 1581 году Винченцо Галилей издает свой *traktat* “*Dialogo della musica antica e della musica moderna*” («Диалог о музыке древней и музыке современной»), где он говорит о «мудрой простоте естественного пения», давно утраченной в «варварские времена полифонии». В качестве образца новой монодии в античном духе он переложил на музыку жалобу Уголино из «Божественной комедии» Данте и «Плач Иеремии» из Библии. Главная задача, которую он пытался решить, – найти точную интонацию, имитирующую смысл слов. Этот новый тип монодии с аккомпанементом (как воспроизведение ренессансных представлений об античной мелодее) получит название *stile rappresentativo*. Создание этого стиля стало последней вехой на пути рождения оперы, ибо явилось изобретением речитатива – единственного компонента, который отсутствовал в предшествующей музыкально-театральной практике.

Изобретенный во Флоренции, он не только способствовал появлению жанра *dramma per musica*, но и проник в балетные представления, весьма почитаемые при дворе Медичи. Композиторы флорентийской камераты, принимавшие деятельное участие в создании танцевальных празднеств, помимо традиционных хоровых разделов музыки стали помещать в спектакли вокальные номера в речитативном стиле. Речитативы исполняли корифеи хора или главные герои балета, одетые в костюмы и маски. Однако музыка, предназначенная для танца, по-прежнему была представлена ренессансными инструментальными пьесами, характерными для лютневого репертуара XVI века.

Первая опера «Дафна» была поставлена во Флоренции в палаццо Я. Корси (по данным словаря Гроува) в конце 1597 года (по старому стилю, в 1598 – по новому) во время традиционного карнавала при дворе Медичи. Авторами оперы были Оттавио Ринуччини – придворный поэт, Якопо Пери (1561–1633) – главный директор музыки и музыкантов при дворе Медичи, и Якопо Корси¹⁹. Успех этой первой в истории оперы во флорентийских кругах побудил Пери написать оперу на текст Ринуччини «Эвридика». В предисловии к изданию музыки этой оперы Пери писал, что он стремился в своей музыке подражать человеческой речи, как это делали древние греки и римляне. Премьера состоялась во флорентийском Палаццо Питти 6 октября 1600 года по случаю бракосочетания французского короля Генриха IV с Марией Медичи – племянницей правящего герцога Фердинанда. Опера шла в сопровождении лютен и гитар, а в инструментальных ригурнелях добавлялись флейты. Добавим, что в первых постановках оперы Пери был исполнителем партии Орфея. Остальные оперы (5), написанные Пери, не сохранились.

В 1602 году состоялась премьера оперы «Эвридика» с музыкой Джулио Каччини (1551–1618), в 1608 году в Мантуе осуществил постановку своей первой оперы «Дафна» еще один флорентинец – Марко да Гальяно (1642–1643).

Жанровое определение ранних опер – “*dramma per musica*”. Их основные черты:

- оперы являлись частью придворных увеселений;
- отличались камерным характером представлений (по мнению Каччини, в зале не должно быть более 100 человек);
- использовался небольшой состав инструментального ансамбля;
- сюжеты заимствовались из греческой мифологии;
- с точки зрения композиции представляли собой сквозной тип с делением на сцены;
- открывались прологом, вокальные партии основаны на *stile rappresentativo*, значительная роль принадлежит хору.

¹⁹ Во многих исследованиях указывают дату создания первой оперы – 1594 и ошибочно утверждают, что она утрачена. Еще в 1880-е годы в Библиотеке Королевской консерватории в Брюсселе были найдены манускрипты с двумя фрагментами этой оперы, затем здесь же и в Центральной национальной библиотеке во Флоренции обнаружили еще 4. В 1965 году все они были сведены воедино и опубликованы американским музыковедом У. Портером. Первая опера неоднократно ставилась при дворе Медичи, и в 1600 году текст Ринуччини был опубликован. В дальнейшем на этот текст была написана опера Марко да Гальяно (1608) и Генрихом Шютцем (1627 в нем. пер. М. Опица).

Театры Флоренции

Первый флорентийский театр, под которое было приспособлено здание старой суконной фабрики среди виноградников, которая называлась «Фабрика у перголы» – это Teatro della Pergola/Teatro Pergola (1656). Может быть поэтому здание внешне непривлекательно. Внутренняя часть помещения имела форму усеченного яйца и четыре яруса лож. Но именно в этом театре 14 марта 1847 года состоялась премьера оперы Дж. Верди «Макбет», о чем сообщает прохожим вывеска на здании.

Teatro Verdi/Teatro Верди был открыт в 1854 году. Интересно, что на сцене Театра Верди свою карьеру начинал гениальный певец Энрико Карузо.

Teatro Comunale/Teatro Комунале (городской театр) – открылся 17 мая 1862 года постановкой оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Первоначально представлял собой амфитеатр под открытым небом, рассчитанный на 6000 человек и именовался «Политеама» (Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele). В 1882 году над амфитеатром возвели крышу. Зрительный зал вмещает до 2000 человек. Репертуар театра разнообразен: в нем широко представлена классика и авангард. В нем с 1933 года ежегодно проводится фестиваль Флорентийский музыкальный май.

Opera di Firenze/Опера Флоренции – современное театральное здание на 1800 мест. Официальное открытие состоялось в декабре 2011 года, затем театр на время был закрыт и вновь пригласил зрителей в 2014 году.

Основные центры оперного искусства и пути его развития в Италии XVII века:

Флоренция (1597)	–	Мантуя (1608)	–	Рим (1633–1644)	–	Венеция (1637)	–	Неаполь (1680-е гг.)
«Дафна»		«Дафна»		театр Барберини		театр S. Cassiano		Ф. Провенциале
Я. Пери-Я. Корси		М. да Гальяно		«Св.Алексей»		«Коронация Поппеи»		А. Скарлатти
О. Ринуччини		«Орфей»		С. Ланди		К. Монтеверди		
«Эвридика»		К. Монтеверди				Фр. Кавалли		
(1600)		«Ариадна» (1608)				М.А. Чести		

Опера в Мантуе

Герцогский дворец семейства Гонзаго – одна из крупнейших резиденций в Италии. В 1607 году в Мантую был приглашен Марко да Гальяно для создания и постановки оперы «Дафна» для торжеств, посвященных свадьбе принца Франческо Гонзаго и Маргариты Савойской (она состоялась в конце февраля 1608 года). В этом же году К. Монтеверди, который находился в то время на службе у герцога Винченцо I Гонзаго, написал свою первую оперу «Орфей» на текст А. Стриджо Младшего. Ее первое исполнение состоялось в камерном собрании Accademia degl'Invaghiti, затем она была показана при дворе Гонзаго. Спустя два года была опубликована партитура. Оперу предваряло инструментальное вступление – Токката (в традициях ранней токкаты – фанфарной пьесы), поэтому Монтеверди можно считать основоположником оперной увертюры. За «Орфеем» последовали «Ариадна» (L'Agianna, 1608) и опера-балет «Балет неблагодарных» (Il Ballo dell'ingrate, 1608) – оба произведения были написаны на тексты О. Ринуччини (не сохранились). Спустя несколько лет К. Монтеверди уезжает в Венецию и новым центром развития итальянской оперы станет Рим.

Мантуя – родина Вергилия, поэтому современным центром развития искусств является Accademia nazionale virgiliana/Национальная Вергилиева академия (1768), в театре которой выступал юный Моцарт (1770). Интересно, что именно в Мантую Верди перенес действие оперы «Риголетто», написанной по мотивам драмы Виктора Гюго «Король забавляется» – король Франциск I превратился в герцога мантуанского. Премьера оперы состоялась в 1851 году. Со временем в городе появился даже Дом шута Риголетто.

Рим

Новый этап развития оперы в Италии связан с Римом. В свое время, в 1600 году здесь была осуществлена постановка Э. Кавальери «Представление о душе и теле», с которой связывают начало развития жанра духовной оратории. Следующим важным событием станут оперы «Смерть Орфея» С. Ланди

(1619) и «Цепь Адониса» Д. Мадзокки по поэме Дж. Марино «Адонис». Однако настоящий подъем оперы в Риме произойдет в начале 30-х годов и будет тесно связан с семейством Барберини. В период с 1627 по 1633 гг. по заказу Маффео Барберини (после того, как он был избран папой под именем Урбана VIII), на улице Четырех фонтанов будет построено *Палаццо Барберини* при участии трех великих зодчих – Карло Мадерна, его племянника Франческо Борромини и Лоренцо Бернини.

В 30-х годах XVII века палаццо превратилось в центр притяжения для любителей искусства, ученых, историографов, художников, архитекторов. Среди них – знаменитый Лоренцо Бернини, который в дополнение ко всем прочим талантам проявил себя и как театральный художник. Со стороны нынешней Via Barberini, рядом с дворцом Бернини был построен театр, который вмещал до 2000 зрителей²⁰. Представления в *театре Барберини* начались с постановки в 1632 году²¹ оперы «Святой Алексей» – музыка Стефано Ланди, текст Джулио Роспильози (будущий папа Климент IX). Опера имела огромный успех, хотя ее сюжет более подходил к определению «духовная опера». В этой опере каждому акту предшествовало инструментальное вступление – *sinfonia*, что определило дальнейшее развитие оперной увертюры. По жанровой специфике – это типичная пятиголосная инструментальная канцона, которая предваряется небольшим вступлением аккордового склада. Помимо С. Ланди музыку к спектаклям театра братьев Барберини (племянникам Римского папы, кардиналу Франческо, римскому префекту и папскому генералу Дону Таддео и кардиналу Антонио) писали М. Росси, В. Мадзокки и М. Марадзоли.

В 1645 году театр был закрыт, так как братьям пришлось пережить немало тревожных минут, когда после смерти Урбана VIII, папа Иннокентий X назначил комиссию для расследования деятельности Барберини, в ходе работы которой вскрылись финансовые злоупотребления. В течение нескольких лет братья скрывались во Франции, в то время как их римский дворец был конфискован. Вскоре буря улеглась, и, полагаясь на заступничество кардинала Мазарини, они вернулись в Рим и получили назад свое состояние, включая и палаццо. Постановки в театре возродились в 1654 году.

Венеция

Увлечение театром было огромным во всех городах Италии, но именно в Венеции оно достигло невероятных размеров. Одна из составляющих мифа Венеции есть опера, в которой преломилась важнейшая черта венецианской и шире – барочной эстетики: «Весь мир – театр». А жизнь в Венеции, действительно, театральна, иллюзорна, как и вид города, возвышающегося над водой. Современники оценивали венецианскую оперу XVII века как непревзойденное, неповторимое явление, уникальность которого сравнима разве что только с самим «благороднейшим и единственным в своем роде» городом. Опера стала такой же неотъемлемой частью венецианских празднеств, как карнавальные шествия, выступления трупп комедии dell'arte и регаты. Она вобрала в себя образную суть этого города и представила ее как художественный факт всем, желающим насладиться этим зрелищем. Венецианская жизнь, как и сам город, отличались зрелищностью и яркой театральностью. Атмосфера пронизана праздничным великолепием. Первостепенным событием становилась и любая новая пьеса, и дебют актеров.

В 1637 году произошло событие, которое изменило всю последующую историю развития оперы. В Венеции был открыт первый общедоступный *театр San Cassiano* под руководством Б. Феррари и Ф. Манелли, определивший новый принцип существования театра как коммерческого предприятия, зависящего от вкусов публики. В 1639 году появились театры Св. Иоанна и Павла, Сан-Мойзе, в 1655 году – Сан-Самуэле, в 1661 – Сан-Лука, в 1676 году – театр Сан-Анжело, год спустя – Сан-Джованни Кризостомо (Teatro San Giovanni Grisostomo)²². В XVII веке в Венеции было создано 17 театров, что достаточно много для города на сто трид-

²⁰ В 1873 году при строительстве улицы Барберини театр был разрушен.

²¹ По мнению Ромена Роллана, общепринятая дата постановки – 1634 год – не верна, и в доказательство он приводит свидетельство из «Дневника Ж.Ж. Бушара» (См. книгу Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. – М., 1988. – С. 67.

²² Театр сохранился до сих пор под названием Театр Малибран (Teatro Malibran).

цать восемь тысяч жителей²³! Количество театров варьировалось от сезона к сезону, тем более что они часто горели, потом восстанавливались, открывались и вновь закрывались²⁴. По свидетельству Луиджи Риккобони, «в некоторые сезоны они дают представления каждый день в шести театрах в то же самое время». Владельцами театров были знатные аристократы (Трон, Миккель, Веньер, Гримани, Джустиниан, Вендрамин), которые назначали директора либо сдавали помещение в аренду антрепренеру. И нужно заметить, что антрепренеры все же старались давать спектакли в разное время, чтобы зрители могли посетить несколько театров. Состоятельная публика покупала билеты в ложи (в театрах было до пяти ярусов, ложа могла арендоваться аристократами на сезон, некоторые принадлежали конкретному семейству), остальные – в партер или в галерею, где места были стоячими (по цене 4 лиры, в первых рядах партера ставили лавки, где можно было успеть занять места, придя пораньше). В зрительном зале венецианских театров сохранялась полутьма, он освещался только двумя площадками с маслом, прикрепленным к деревянным шестам, расположенным над оркестром. Зрители приносили свечи, которые давали свет ложам. Сцена была освещена ярко, и только в дни парадных спектаклей, даваемых в честь знатных гостей, ярко озарялся и зрительный зал.

Основной театральный сезон назывался *Карнавальным* – в Венеции он длился с 26.12 (дня св. Стивена) до начала пасхального поста, обычно ставилось две-три оперы. Во время поста не играл ни один театр. А в летнее время труппы разъезжали по другим городам. *Осенний* сезон открывался в первую неделю октября и продолжался до середины декабря. В основном ставились комедии, но с ноября включали и оперные постановки. Начиная с 1720 года, одному или двум театрам разрешали представлять оперы в течение 15 дней ярмарки от Вознесения до Троицына дня²⁵.

Клаудио Монтеверди

Одной из первых фигур венецианского оперного театра стал *Клаудио Монтеверди* (1567–1643). Творческая эволюция Монтеверди в жанре оперы началась, как уже отмечалось, в Мантуе в феврале 1607 года, когда было закончено Сказание об Орфее (*La Favola d'Orfeo*) на текст А. Стриджо Младшего. Орфей – наполовину ренессансная интермедия, наполовину – монодическая опера. Партитура оперы была издана дважды (1609 и 1615). Следующими сочинениями Монтеверди в этом жанре стали *Ариадна* (*L'Arianna*, 1608) и опера-балет *Балет неблагодарных* (*Il Ballo dell'ingrate*, 1608) – оба произведения были написаны на тексты О. Ринуччини. В 1612 умер герцог Винченцо, а его преемник сразу же уволил Монтеверди (31 июля 1612). На время композитор вернулся в Кремону, а ровно через год (19 августа 1613) получил место руководителя капеллы (*maestro di cappella*) в венецианском соборе св. Марка, заняв место умершего Дж. Габриели.

Он прослужил на почетном и хорошо оплачиваемом посту соборного капельмейстера в течение трех десятилетий, и в это время, что вполне естественно, переключился на церковные жанры. Однако он не оставил и своих оперных проектов: так, для Мантуи в 1627 была создана реалистическая комическая опера «Мнимая сумасшедшая» (*La finta pazza Licori*). Это сочинение не сохранилось, как и большинство музыкально-драматических произведений Монтеверди, относящихся к последним тридцати годам его жизни. Зато до нас дошло прекрасное произведе-

²³ Данные на 1698 год. Кстати, в Париже в середине XVIII века было всего 3 театра на шестьсот шестьдесят тысяч жителей.

²⁴ В XVIII веке некоторые из них были разрушены, тем не менее, появились и новые, и их было уже 14. Причем, здесь не учитываются многочисленные частные театры Венеции, которые устраивались во дворцах аристократов. Среди наиболее важных в истории Венеции театров нельзя не назвать Ла Фениче (*Teatro La Fenice*, «Феникс») – оперный театр, открывшийся в 16 мая 1792 года премьерой оперы Паизиелло «Агригентские игры». В названии отражено то обстоятельство, что театр дважды подымался как феникс из пепла – первый раз после пожара 1774 года и второй после судебных баталий. Вновь горел в 1837 и 1996 годах, но каждый раз восстанавливался. Среди исторических премьер, состоявшихся в «Ла Фениче», – «Риголетто» и «Травиата» Верди, в XX веке – «Похождения повесы» Стравинского (1951) и Поворот ключа Бриттена (1954). В 2003 году после восьмилетней реставрации театр снова открылся Травиатой.

²⁵ В дальнейшем в итальянских городах будет принята традиция трех театральных сезонов: осеннего, карнавального и пасхального.

ние, представляющее собой нечто среднее между оперой и ораторией: «Поединок Танкреда и Клоринды» (*Il combattimento di Tancredi e Clorindo*), написанный в 1624 году в Венеции (издан в Восьмом сборнике мадригалов, 1638), основанный на сцене из поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», одном из любимых поэтических источников композитора. В этом сочинении впервые появляется новый драматический стиль (*genere concitato*) с выразительным употреблением приемов тремоло и пиццикато.

Для первых четырех публичных венецианских оперных театров Монтеверди, которому шел тогда уже восьмой десяток, написал четыре оперы (1639–1642), из которых сохранились две: «Возвращение Улисса в отечество» (*Il ritorno d'Ulisse in patria*, 1640, на либретто Дж. Бадаро) и «Коронация Поппеи» (*L'Incoronazione di Poppea*, 1642, на либретто Дж. Бузенелло). Использование гомеровского эпоса и реальных исторических событий в качестве сюжетной основы, многоплановость драматургии, ее композиционная дробность, реализация принципа контраста, включение комических персонажей и «отстраняющих» сценических эпизодов, значительная композиционно обрамляющая и расчленяющая роль инструментальных ригурнелей, господство *stile concitato* – все эти черты характерны для зрелого оперного стиля Монтеверди. Незадолго до этого композитору удалось напечатать свои мадригалы, камерные дуэты и кантаты, а также лучшее из созданного им в церковных жанрах в двух огромных сборниках – Мадригалы о войне и о любви (*Madrigali guerrieri ed amorosi*, Восьмой сборник мадригалов, 1638) и *Selva morale e spirituale* (Духовные и нравственные блуждания, 1640). Вскоре после выхода в свет этих собраний, 29 ноября 1643, композитор скончался в Венеции, успев еще совершить последнее путешествие в места, где проходила его молодость, т. е. в Кремону и Мантую. Его отпевание происходило торжественно в обоих главных храмах Венеции – св. Марка и Санта Мария деи Фрари. Останки композитора были погребены во втором из этих храмов (в приделе св. Амвросия). В течение примерно десятилетия музыка Монтеверди продолжала волновать его современников и оставалась актуальной. В 1651 вышло посмертное издание его мадригалов и канцонетт (Девятый сборник) и значительное собрание церковной музыки под названием Четырехголосная месса и псалмы (*Messa a quattro e salmi*), их напечатал под своей редакцией издатель Монтеверди А. Винченти. В последующий период, вплоть до начала XX века, великий кремонеец и его музыка были забыты, уступив место новой оперной традиции.

Венецианская оперная традиция

Венецианская оперная традиция, возникшая на рубеже 1630–40-х годов, заняла в Европе XVII века ведущее положение. Переработав влияния ранних оперных школ (флорентийской и римской),

Венеция создала тип оперного спектакля, ставший эталоном для европейского музыкального театра второй половины сеиченто. В связи с изменением практики бытования жанра оперы, переместившейся из придворных залов в специально выстроенные ярусного типа театральные здания, вмещающие несколько сотен, а то и тысячи зрителей, наступила и новая эпоха в искусстве пения, сформировавшая новые стили. Стиль *recitativo* (речитативный) флорентийцев с его особым приоритетом слова сменяется *stile concitato* (взволнованный), разработанным К. Монтеверди и способствующим передаче самых разных эмоциональных состояний человека благодаря усилению роли кантиленного типа вокализации слова и внедрению декламационности, что, в свою очередь, привело к расширению диапазона. Помимо этого, значительно изменившийся по своим масштабам театральный зал потребовал совершенно иных принципов вокального интонирования, в частности, введения двухрегистрового пения. Однорегистровая манера пения с использованием *voce dipetto* – грудного регистра, распространенная в предшествующей практике, уже не могла удовлетворять новым потребностям оперы. Привлечение *testa divoce* – головного регистра и утверждение двухрегистровой манеры, с одной стороны, способствовало формированию новой методики воспитания голоса и стиля бельканто, а также привлечение на оперную сцену кастратов. С другой, предопределило разграничение в рамках сквозного типа композиции единой ариозно-речитативной манеры пения на самостоятельные оперные формы – речитатив (востребован грудной регистр) и арию (двухрегистровое пение).

Это произошло именно в венецианской опере, в творчестве ученика Монтеверди *Франческо Кавалли* (1602–1676). Кстати, впервые термин «*opera scenica*» (*opera* – ит. труд, изделие,

творение) появился именно у Кавалли, обозначившего таким образом свою первую драму на музыке «Свадьба Фетиды и Пелея» (1639), поставленную в венецианском театре Сан-Кассиано. Всего им было создано более 40 опер, 28 из которых сохранилось. Также как у С. Ланди, опера у него открывается *sinfonia Avanti il Prologo*²⁶, но главное – происходит отделение арии от речитатива. Помимо Ф. Кавалли, венецианскую оперную традицию представляют А. Чести, А. Сарторио, К. Паллавичино, А. Драги, Д. Легренци.

С точки зрения драматургии венецианская опера XVII века является трагикомедией. Сформированные в Венеции сюжетные разновидности трагикомедии – мифологическая, историческая и любовно-авантюрная, существенно расширили содержательную сторону оперы. Усиление роли замкнутых музыкальных номеров, начатое в 1640-е гг., уже к концу века привело к их обособлению, что существенно изменило структуру сцены – от гибкого, обусловленного текстом соединения речитативных и ариозных фрагментов к типизированной композиции «речитатив-ария». Венецианская опера конца XVII века в качестве ведущего компонента начинает выдвигать зрелищность, свидетельствуя о пышном расцвете барочных тенденций.

Неаполь

В последней трети XVII века весомо заявила о себе эстетическая позиция, альтернативная венецианской и выраженная «новой» римской школой (Б. Пасквини, А. Скарлатти) и академией Аркадия. Она нашла воплощение в формировании нового жанрового типа оперы, получившего в музыковедческих исследованиях название *opera-seria*, хотя в практике использовались названия *dramma per musica*, *favola in musica*, *opera scenica*. Неаполитанская опера, представленная именами А. Скарлатти (1660–1725), Л. Винчи, Л. Лео, Н. Порпора, Н. Йомелли и др., обозначила новый этап развития жанра, своего рода итог его столетней эволюции. Унаследовав лучший опыт венецианских композиторов, неаполитанская опера обрела типизированный во всех своих основных компонентах облик.

Первоначально в Неаполе, начиная в 1651 года, утвердилась венецианская опера, постановки которой осуществлялись при дворе, будучи приуроченными к различным торжествам. В 1654 году открылся публичный театр Сан-Бартоломео. В эти годы происходит становление и оперного стиля неаполитанского композитора Франческо Провенцале (ок. 1627–1704). Он был педагогом в консерватории Santa Maria di Loreto, затем директором консерватории Della Pietà de'Turchini. У него учились Леонардо Лео, Доменико Сарри, возможно, Алессандро Скарлатти, многие другие неаполитанские композиторы. Оперное творчество Провенцале очень мало изучено. Судя по опубликованным фрагментам, он был серьезным музыкантом (отличным органистом), перенесшим в оперу богатый художественный опыт. Большинство его оперных произведений относится к третьей четверти XVII века, но трудно сказать, насколько они характерны именно для неаполитанской школы, которая сформируется позднее. Провенцале, скорее предшественник, чем ее основатель.

Консерватории

Привлечем внимание к важному обстоятельству, упомянутому выше: деятельность Провенцале была связана с консерваториями, которые сыграли важную роль для утверждения неаполитанской оперной школы. Консерватории – музыкально-учебные заведения закрытого типа, готовившие исполнителей и композиторов и прославившиеся, прежде всего, своими певцами. Они не сразу получили профессиональное назначение. Они первоначально складывались по частной инициативе, как приюты для сирот и подкидышей, и находились под большим воздействием церкви: дети получали весьма патриархальное воспитание, занимались ремеслами. Но постепенно музыка заняла первое место в системе образования, и консерватории превратились в закрытые музыкальные школы. Обучение велось систематично: много часов отводилось на специальные упражнения, на изучение теории и даже композиции. Преподавали известные музыканты, нередко композиторы. При всей замкнутости этих учебных заведений, выпускавших первоклассных музыкантов, воспитанники временами поднимали настоящие бунты, жалуясь на тяжелые жизненные условия.

²⁶ У Кавалли, как и в дальнейшем у других венецианских композиторов, увертюра состояла из нескольких разделов (чаще 2–3-х частная структура), где аккордовый склад сочетался с имитационно-полифоническим. Типичным темповым сопоставлением являлась антитеза медленно – быстро.

В Неаполе к началу XVIII века существовали три старейшие консерватории – Della Pieta de'Turchini, Die Poyeri di Gesu, Cristo Di sant'Onofrio – и четвертая – Santa Maria di Loreto. Из их стен вышло множество крупнейших певцов и известных композиторов XVIII века. В соответствии со вкусами и обычаями времени певцы были в большинстве *кастрами*. Хотя официально производить соответствующую операцию запрещалось, в консерваториях обходили запрет и лучшим певцам еще в ранней юности делали ее, в результате чего они сохраняли высокий и гибкий женоподобный голос, развивая в то же время его большую силу. Участие кастратов в оперных спектаклях отмечено уже в «Коронации Поппеи» Монтеверди, то есть еще в 1642 году. Со временем партии для певцов-кастратов стали обычными в итальянских операх и в ролях героев, полководцев, юных любовников, как правило, выступали именно они – альты или сопрано.

Алессандро Скарлатти Собственно неаполитанская оперная школа сложилась при жизни и непосредственном участии Алессандро Скарлатти за те годы (между 1684 и 1719), когда он с перерывами работал в Неаполе и ставил там свои произведения. Интересно, что место придворного капельмейстера в Неаполе он получил в возрасте 24 лет и занимал его до самой своей смерти в октябре 1725 года. Начальный этап формирования музыканта, который родился в Палермо, был связан с Римом, где он занимался под руководством Джакомо Кариссими. До получения поста капельмейстера он успел побывать в Вене и Мюнхене, а занимая его, Скарлатти неоднократно выезжал и работал во Флоренции и Риме. Он был прекрасным педагогом, виртуозно играл на арфе и клавире, известен как певец. Но главное – был необычайно плодовитым композитором: им написано около 200 месс, 500 кантат, 7 ораторий, множество мотетов, псалмов и духовных концертов, и 125 опер (!).

Подобное количество оперных сочинений в портфеле композитора далеко не случайно. В творчестве А. Скарлатти, а также его современников, завершился процесс формирования типизированной во всех своих компонентах оперной структуры, которая в трудах музыковедов получила определение *opera-seria*. Начало этому процессу было положено новыми условиями функционирования театров, сложившимся благодаря появлению публичных театров коммерческого типа и установлению практики театральных сезонов. Существенные изменения произошли в сфере вокального искусства, которое получило мощный импульс к своему развитию, так как от театральных зданий требовалось вмещать достаточное большое количество публики, чтобы обеспечить доходность предприятия. Увеличение объемов внутреннего помещения привело к необходимости значительного усиления звучания, как голосов, так и инструментов для заполнения в должной мере акустического пространства. В результате уже у венецианцев используется двухрегистровое пение, что положило начало разграничению речитатива и арии.

На сцене утверждаются кастраты, чья виртуозная техника и особое качество звучания голоса стали привлекательны не только для публики, но и способствовали совершенствованию вокального мастерства у всех остальных голосов. Небольшой инструментальный ансамбль также не мог соответствовать новым запросам театральной архитектуры – потребовалось количественное увеличение его состава, что привело к созданию оркестра. Внедрение в декорационное оформление принципов барочного искусства, обусловленное привлечением к постановкам крупнейших архитекторов и художников эпохи, также способствовало решению одной из важных задач организаторов театральных зрелищ: потрясти воображение зрителей монументальностью и особыми эффектами, чтобы привлечь их в театры. Использование машинерии и разнообразных механизмов (весьма органичное в контексте открытий времени в области механики) дополняло общее впечатление.

Композитор оказался одним из многих элементов сложившейся системы театральных практики и вынужден был реагировать на возросшие в количественном отношении требования антрепренеров. Они заказывали новые оперы к каждому сезону, причем как в данном конкретном городе, где, как уже отмечалось, могло функционировать несколько театров, так и в других регионах.

Немаловажную роль сыграл и общехудожественный процесс подчинения образно-эмоционального содержания теории аффектов, обоснованной Декартом и внедряемой, вслед за Францией с ее классицистическими установками и нормативностью, в различные сферы иску-

ства. Отбор определенного комплекса средств музыкальной выразительности, с помощью которых воплощается тот или иной аффект, то или иное образно-эмоциональное состояние, также является свидетельством типизации, происходящей в сфере музыкального языка.

Таким образом, формирование типизированной оперной модели *opera-seria* на рубеже XVII–XVIII веков органично вписывается в контекст общей эволюции искусства эпохи барокко и отражает ее основные тенденции.

Opera-seria

В отличие от ранней оперы, в диалектике взаимоотношения драмы и музыки устанавливается господство музыкального начала. Основные черты:

- сюжеты – историко-легендарные, мифологические, комедийно-бытовые («Безумная Дидона», «Анакреон», «Великий Тамерлан», «Кир», «Сципион в Испании», «Розаура, или Причуды любви» и др.);
- в либретто господствуют типизированные сюжетные схемы положений и ситуаций; типизированные герои по их характеру и чувствам; нередко включаются буффонные персонажи и эпизоды;
- 3-х актная композиция состоит из замкнутых и завершенных музыкальных номеров, где четко разграничиваются ария и речитатив; в количественном отношении преобладают арии, далее следуют дуэты, очень редко терцет, еще реже – хор (его заменяет заключительный ансамбль всех героев в финале оперы);
- Типизированные в образно-композиционном плане оперные формы:
 - а) *Sinfonia* (итальянский тип увертюры – впервые определен у Скарлатти в 1687) – 3-х частная: быстро (полифоническая) – медленно (кантилена) – быстро (танцевальная);
 - б) Речитативы 2-х видов: *secco* (под аккомпанемент чембало) – его функция связана с изложением драматического содержания действия, *accompagnato* (используется оркестр) – наследует традиции выразительной декламации ранней оперы, появляется в моменты наивысшего душевного подъема;
 - в) Ария – эмоциональная реакция персонажа на произошедшие события, действие приостанавливается; доминирующая форма – *da capo* (в репризе – импровизируются фиоритуры); основные типы: ария *lamento*, бравурная/героическая, пасторальная, легкая/буффонная;
 - г) Оркестр – струнная группа (скрипки с виолами), партия *basso-continuo* (гармоническая опора, исполняемая по цифровке – чембало (1 или 2), лютни, теорбы, арфы) плюс облигатные инструменты; духовая группа (если имелась таковая возможность) обычно была представлена гобоями и валторнами (если они применялись, то для усиления баса добавлялись фаготы). Для достижения конкретных звукоизобразительных и художественно-образных эффектов использовались флейты (в пасторальных и идиллических сценах), трубы совместно с литаврами (в воинственных эпизодах), тромбоны (в мрачных, таинственных сценах). Очень редко в оркестре применялись английский рожок и шалмей (предшественник кларнета). Дирижер находился за чембало.

Итальянская opera-buffa

В XVIII веке в Италии рождается новая разновидность оперного жанра, получившая название *opera-buffa*. В ряду ее жанровых истоков необходимо назвать:

- комических персонажей и буффонные сцены в операх (их можно найти уже в операх Монтеверди).
- традиции, сложившиеся в драматическом театре: литературная комедия XVI века и *commedia dell'arte*.

С одной стороны, появление оперы *buffa* отражает общеевропейские процессы демократизации всех сфер художественной жизни, которые обозначились в этот период в связи с выходом на политическую арену нового социального сословия. С другой стороны, это стало следствием влияния идей французского классицистического театра, активно распространившихся

на рубеже двух столетий в Италии. Можно вспомнить положения, которые были сформулированы в рамках “Academia degli Animosi” («Академии Отважных»). Это объединение возникло в 1691 году в Венеции под воздействием идей римской «Аркадии», члены которой стремились к обновлению итальянской поэзии и драмы. Либреттист и историк А. Дзено, возглавивший академию в 1698 году, вместе со своими друзьями-литераторами сформулировал важную художественную установку: венецианские лирические трагикомедии необходимо приблизить к классицистической трагедии, образцы которой сложились во Франции, подчинить оперное либретто ее правилам и требованиям. Среди них – принцип не смешения жанров – высоких и низких. В связи с чем из серьезной оперы стали удаляться комические персонажи – в Венеции исчезла традиционная любовно-комическая пара персонажей, а также буффонные сцены.

В результате в качестве замещающего театрального компонента появились две разновидности музыкальных комедийных спектаклей: интермеццо (в Венеции) и *commedia per musica* (в Неаполе). Одно из первых известных исследователей интермеццо – «Фрапполоне и Флоринетта», которое исполнялось в антрактах оперы «Сатиры» Ф. Гаспарини (1706, либретто П. Париасти). В интермеццо использовались приемы *commedia dell’arte*, а также персонажи – Панталоне, Доктор, Сервета, Арлекин. Большое влияние на сценки, разыгрываемые в антрактах перед публикой партера, оказывали и комедии Мольера, чьи сюжеты переделывались для итальянской сцены. Среди них – сюжет о ловкой служанке, которая одурачивает богатого старика и становится его женой, который использован в комедии «Пилепинона» Т. Альбини на текст П. Париасти, появившейся в 1708 году, т. е. задолго до «Служанки-госпожи» Д. Перголези (1710–1736), которую называют первым образцом оперы-буффа. По мнению П. Луцкер и И. Сусидко, «Служанка-госпожа» явилась завершением эволюции интермеццо в итальянском театре, заложившем фундамент новой жанровой разновидности.

Композитор Д. Перголези родился в г. Йези. Его фамилия производна из названия города Пергола, откуда происходила семья. В 1722 (24?) году он поступил в неаполитанскую консерваторию Деи Повери ди Джезу Кристо, где учился как хорист и виолончелист. За свою недолгую жизнь – всего 26 лет – он успел написать достаточно большое количество произведений в разных жанрах. Но главное в его наследии сыграла опера. В 1731 году было создано первое театральное творение Перголези, опера «Салюстия» (либретто А. Дзено), в 1732 – музыкальная комедия «Влюбленный брат», в 1733 в честь дня рождения императрицы, жены Карла VI – опера «Гордый пленник». 5 сентября вместе с оперой была исполнена «Служанка-госпожа» (либр. Федерико). В 1734 году – опера «Ариадна в Сирии» (либр. Метастазियो) и интермеццо «Ливьетта и Траколло», в 1735 – опера «Олимпиада» (либр. Метастазियो) и музыкальная комедия «Фламинио». С. Дягилев нашел большое количество рукописей – незаконченных произведений, музыка которых легла в основу балета И. Стравинского «Пулчинелла». В 1968 году обнаружили музыкальную комедию «Хитрая крестьянка».

Оперные театры Италии XVIII века

Наиболее монументальным театром в Италии XVIII века был «Сан-Карло» в *Неаполе*, открывшийся в 1737 году и до конца XIX века считавшийся самым большим театром в мире (3000 зрителей). Авторы проекта – архитекторы

Антонио Медрано и Анджело Карасале – построили грандиозный театр по заказу неаполитанского короля Карла III, большого любителя театра. Партер вмещал 699 зрителей, располагавшихся на скамьях. Отделенных друг от друга перегородками лож было 185, напротив сцены располагалась роскошно отделанная королевская ложа, которая соединялась крытой галереей с королевским дворцом. Зрительный зал театра, украшенный лепниной, зеркалами и позолоченными канделябрами, освещали 900 свечей.

Театр открылся оперой-seria «Ахилл на Скиросе» Д. Сарро и балетами на античные темы. На этой сцене ставились оперы Л. Лео, Л. Винчи, И. Гассе, Х. Глюка, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы и других композиторов. В первой половине XIX века в театре были впервые поставлены оперы Дж. Россини, позже шли знаменитые оперы Г. Доницетти, В. Беллини. В 1809–1840 годах театром «Сан-Карло» руководил импресарио Д. Барбая, во многом определивший его репертуар. Он заказывал оперы для театра крупнейшим композиторам. Из знаковых собы-

тий можно назвать премьеры опер Дж. Верди «Альзира» (1845) и «Луиза Миллер» (1849). Здесь ставили оперы Ж. Бизе, Р. Вагнера, Ш. Дж. Мейербера, А. Тома. В XX веке на сцене «Сан-Карло» шли оперы М. Мусоргского, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, Д. Шостаковича, выступали и выступают выдающиеся оперные певцы – К. Бергонци, И. Бьенер, К. Ватсон, Н. Гяуров, П. Доминго, М. Кабалье, Л. Паваротти, Б. Силе, Р. Скотто, И. Архипова и другие.

В XVII веке в **Болонье** были открыты разные театры, но все они либо сгорели в пожарах, либо обветшали и вышли из употребления. В начале XVIII столетия одним из самых популярных театров был *театр Марсигли-Росси* (Teatro Marsigli-Rossi), на сцене которого шли оперы известных композиторов того времени, включая А. Вивальди, К. Глюка и Н. Пиччини. Еще один театр, построенный в 1651 году, *театр Мальвецци* (Teatro Malvezzi), к сожалению, сгорел в феврале 1745-го, и это событие стало причиной строительства нового публичного театра. Нуово Театро Публиччо (Nuovo Teatro Pubblico) – таково было название театра, который сегодня известен как Комунале. Это должен был быть первый крупный оперный театр, возведенный за счет государственных средств и принадлежащий муниципалитету.

Театр Комунале был построен Антонио Галли Бибьена (открыт в 1763 году) – одним из младших представителей знаменитой семьи театральных зодчих и декораторов. Это было необычайно изящное здание из кирпича и камня, имевшее форму колокола, которая была изобретена представителями семьи Бибьена²⁷. Из пяти ярусов лож, два нижних расположены внутри небольших арок, и их окаймляла балюстрада; два следующие яруса имели прямоугольные отверстия, а последний представлял собой галерею с полукруглыми формами. Зеркало стены было обрамлено коринфскими колоннами, между которыми располагались четыре ложи просцениума. Во втором ярусе располагалась ложа муниципальных властей. Потолок был расписан таким образом, что зрителям казалось, будто они находятся под открытым небом. С 1818 по 1820 годы и в 1853–1854 годах театр подвергся значительным реконструкциям. После пожара, уничтожившего большую часть сценического пространства в 1931 году, Театр Комунале был закрыт и вновь открылся только 14 ноября 1935 года. К этому времени оригинальный зал в форме колокола уступил место более традиционному залу в форме подковы, рассчитанному на 1034 места. Важный факт: с 1894 года в театре работал легендарный дирижер *Артуро Тосканини*, который начал с постановки «Фальстафа» Дж. Верди, и работал в театре вплоть до Второй мировой войны.

Самым известным итальянским театром сегодня является «*Ла Скала*» (итал. Teatro alla Scala), здание которого построено в **Милане** архитектором Дж. Пьермарини в 1776–1778 годах на месте церкви «Санта Мария делла Скала», откуда театр и получил свое название. Церковь, в свою очередь, получила название в 1381 году не от «лестницы» (scala), а от покровительницы – представительницы рода правителей Вероны по фамилии Скала (Скалигер) – Беатриче делла Скала (Regina della Scala).

Здание театра было одним из красивейших в мире. Оно выдержано в строгом неоклассическом стиле и отличается безукоризненной акустикой. Строительство театра стоило Милану около 1 миллиона тогдашних лир. Расходы распределили между собой 90 аристократов города.

²⁷С именем другого представителя этой фамилии – Галли Бибьеной – связана реформа перспективных декораций. В ее основе лежал принцип симметрии. Фердинандо Бибьена привел симметричную декорацию в движение – в результате вместо прежней, уводящей в точку, центральной перспективы, появилась боковая или угловая перспектива, придавшая сценической картине асимметричный, но более живописный, плавный и объемный характер. Боковая перспектива расширяла возможности создания иллюзорной глубины сцены. До Бибьены здания на сцене изображались в полном своем объеме, то есть, включая и крышу. Он придумал изображать только нижнюю часть здания, а верхняя часть как бы терялась в колосниках сцены. Тем самым создавалось ощущение высоты и громадных пропорций здания. Для декораций всех членов знаменитой театральной семьи Бибьена характерно преобладание архитектурных мотивов. Они изображали дворцы, залы, галереи, замки, храмы, подземелья и тюрьмы. Технические перемены декораций, как правило, происходили без опускания занавеса. Все декорации состояли из написанных задников и живописных боковых кулис, которые могли меняться на глазах у зрителей. Сцена, как правило, делилась на две части, отгороженные завесой. Пока играли на передней, на задней части сцены можно было подготовить нужный реквизит.

Зал имел форму подковы. В нем было пять ярусов лож и галерея. Лож было всего 194 (еще и королевская ложа). В каждой ложе помещалось от 8 до 10 человек. Все ложи были связаны между собой коридором. За ним следовал второй ряд лож, в котором располагались столы для карточной игры и торговли напитками. Сцена театра была довольно невелика. В партере первоначально не было кресел – их заменяли складные и передвижные стулья. Освещение было довольно скудным. В ложах зажигали свечи, а те, кто сидел в партере, не рисковали снимать своих шляп и прочих головных уборов, так как на них капал расплавленный воск. Отопления в театре не было.

Театр открылся в августе 1778 года двумя операми, в том числе и специально написанной к этому случаю оперой А. Сальери «Признанная Европа». За ними последовали два балета. В 1812 году на сцене театра состоялась премьера оперы Дж. Россини «Пробный камень». Она положила начало так называемому россиниевскому периоду. Театр «Ла Скала» первым поставил его оперы «Аурельяно в Пальмире» (1813), «Турок в Италии» (1814), «Сорока-воровка» (1817) и др. Одновременно театр предлагал публике и широко известные оперы Россини. На его сцене впервые были поставлены оперы Дж. Мейербера «Маргарита Анжуйская» (1820), «Изгнанник из Гренады» (1822), а также наиболее значительные произведения С. МеркадANTE.

Начиная с 30-х годов XIX века история «Ла Скала» связана с творчеством крупнейших композиторов Италии – Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Верди, Дж. Пуччини, произведения которых здесь были поставлены впервые: «Пират» (1827) и «Норма» (1831) В. Беллини, «Лукреция Борджа» (1833) Г. Доницетти, «Оберто» (1839), «Навуходоносор» (1842), «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893) Дж. Верди, «Мадам Баттерфляй» (1904) и «Турандот» Дж. Пуччини.

Во время Второй мировой войны театр был разрушен и восстановлен в первоначальном виде инженером Л. Секки. Театр «Ла Скала» вновь открыли в 1946 году. Последняя реставрация осуществлена в 2001–2004 гг.

Среди главных дирижеров театра – выдающиеся музыканты: Артуро Тосканини (1898–1908, 1921–1929), Туллио Серафин (1909–1914, 1917–1918), Клаудио Аббадо (1968–1986), Риккардо Мути (1986–2005), Даниэль Баренбойм (2007–2011 в должности Maestro scaligero; 2011–2014 в должности Музыкального директора), Риккардо Шайи (2015–2022).

Амфитеатр Арена ди Верона был построен около 30 года для проведения гладиаторских боев, морских сражений (навмахий) и цирковых представлений. Строение было рассчитано на более чем 30 000 зрителей, зрительские места сделаны по греческому обычаю в форме мраморных лестниц в 44 яруса. После землетрясения 1117 года, которое почти полностью разрушило внешнее кольцо амфитеатра, он использовался как источник камня для других построек. В Средние века на его арене жгли еретиков, устраивали турниры, фестивали, а в XVIII–XIX веках – бои с быками.

Благодаря исключительной акустике здания, в 1913 году его использование возобновилось. К столетию Джузеппе Верди по инициативе оперного певца и импресарио Джованни Дзенателло и его коллеги Оттоне Ровато здесь была осуществлена постановка оперы «Аида». С тех пор фестиваль стал одним из ярких летних музыкальных событий Вероны, став со временем ежегодным, собирая до 600 000 зрителей в год.

В наши дни каждый год в период с июня по август осуществляются обычно четыре различные сценические постановки. В середине июля представления даются почти каждый день. Вместимость арены для оперных представлений до недавнего времени составляла 20 000 гостей, но по соображениям безопасности она снижена до 15 000.

Арена стала местом выступления многих мировых оперных знаменитостей. Именно здесь состоялся дебют на итальянской сцене Марии Каллас, спевшей на Арене в 1947 году Джоконду в одноименной опере Понкьелли. Кроме Каллас, в фестивале в разные годы принимали участие Джузеппе ди Стефано, Тито Гобби, Лучано Паваротти, Пласидо Доминго, Рената Тебальди, Анатолий Соловьяненко, Владимир Атлантов, Евгений Нестеренко, Кристиан Йоханссон и много других исполнителей. В 2016 году прошел фестиваль спектаклей, поставленных Франко Дзефирелли.

Раздел II. ФРАНЦИЯ

Жанровые истоки оперы во Франции

Обычно исследователи пишут, что опера во Франции – «продукт импортный». Тем не менее, в стране имелось достаточно много театральных явлений, которые оказали влияние на формирование собственной национальной оперы. Выделим наиболее значимые:

1. *“Ballet comique de la Reine”*. В 1581 году по случаю свадьбы Маргареты де Водемон с герцогом Анном де Жуайез при дворе был представлен балет «Цирцея». Музыка арий и хоров была написана придворным певцом и композитором Ламбером де Болье, инструментальные номера – королевским певцом Жаком Сальмоном. Постановка осуществлена итальянским скрипачом Бальтазарини, приглашенным к французскому двору и обретшим имя Бальтазара де Божуайе. Слово «комический» в названии балета не имеет специального значения, а указывает только на действенный (или драматический) характер спектакля, как, впрочем, и слово «балет», ибо герои не только танцевали, но и пели. Мифологическая основа сюжета трактована свободно, участие волшебницы Цирцеи, Юпитера, Минервы, Меркурия, тритонов, nereид, наяд, нимф, сатира и т. п. нисколько не препятствует прямым обращениям в тексте балета к Генриху III, королю Франции, и проникновению, тем самым, панегирика внутрь пьесы.

Постановка балета была богатой, роскошной, и «волшебные сады Цирцеи» призваны были очаровывать зрителей. Спектакль разыгрывался придворными дамами и кавалерами в пышных костюмах по моде того времени и в масках. Балетные танцы шли под музыку скрипок, в сопровождении вокальных номеров звучали также духовые инструменты, лютни, арфы. И собственно балетная музыка (семь различных видов движений), и другие инструментальные фрагменты (например, «Звон колокольчика» для пяти инструментов – выход Цирцеи в ее сады), и сольные вокальные номера, и ансамбли (например, четырехголосное пение сирен) – все, за немногими исключениями, выдержано в гомофонном складе аккордового многоголосия или мелодии с гармоническим сопровождением. На протяжении последующих десятилетий подобные спектакли были неотъемлемой частью жизни французского двора. Особой пышности они достигли во времена Людовика XIV.

2. *Эксперименты Антуана де Баифа*. В 1570 году в Париже Жан Антуан де Баиф – музыкант, прекрасный лютнист – открывает «Академию поэзии и музыки» (просуществовала до 1584 года). Опыты академии были направлены на создание особого стиля пения, где слово и музыка вошли бы между собой в особое соответствие, подобно античной монодии: ритм напева должен был подчиняться метрической структуре поэтического стиха. Фактически, эти опыты во многом созвучны исканиям флорентийской камераты и даже предвосхитили их. Однако, в отличие от итальянцев, которые пришли к созданию нового жанра *dramma per musica*, у французов это не нашло дальнейшего продолжения. После постановки «Цирцеи» при дворе стал активно развиваться именно комедийный балет. Затем главными событиями стали трагедии Корнеля и Расина.

3. *Драматический театр*. В 1635 г. в Париже организуется Академия литературы. Появление трагедии П. Корнеля «Сид» в 1636 году обозначило начало формирования *классицизма*, чья эстетическая концепция и исполнительский стиль будут сформулированы в «Поэтике» Буало. К началу 1670-х годов французская классицистическая трагедия достигла полной зрелости стиля. Были созданы почти все трагедии Корнеля и ряд лучших трагедий Расина («Андромаха», 1667; «Британник», 1669; «Береника», 1670). В театре сложилась определенная школа трагедийной игры, для которой стали характерны и особая манера поведения актеров на сцене, и особый тип приподнято-патетической размеренной декламации, который окажет влияние на оперы Люлли.

4. *Итальянская опера*. О первых опытах создания итальянской «*dramma per musica*» во Франции не могли не знать: «Эвридика» Пери исполнялась во Флоренции на праздновании свадьбы французского короля, после чего Оттавио Ринуччини последовал за новобрачной Марией Медичи во Францию, получил там звание «камергера двора» – и, вероятно, хотя бы слухи о новом роде спектаклей должны были проникнуть в Париж. Несколько лет спустя, когда государственная власть находилась в руках кардинала Мазарини (при малолетнем Людовике XIV),

в Париже появились прославленные итальянские певцы: кастрат Атто Мелани и певица Леонора Барони из Рима. Леонору воспевали тогда итальянские поэты за ее чудесное искусство, и даже папу Климента IX, который ею восхищался, прозвали «папой Леоноры». Увлечение итальянским пением в Париже привело тогда к первым попыткам поставить итальянскую оперу при дворе. Будучи итальянцем, Мазарини всячески способствовал этому: по его указанию Атто Мелани организовал в 1645 году постановку «Мнимой сумасшедшей» Франческо Сакрати (опера возникла всего лишь в 1641 году), которая и состоялась в пышном барочном оформлении итальянского декоратора Джакомо Торелли. Впрочем, этот спектакль не произвел в Париже особого впечатления: оперу слушал узкий круг избранных, успеха она не имела.

Несколько большее значение возымела в 1647 году постановка в столице Франции оперы Луиджи Росси «Свадьба Орфея и Эвридики». К этому времени из Рима перебралась в Париж семья Барберини, которая привезла с собой свои оперные традиции и своих музыкантов, а среди них талантливого композитора Луиджи Росси. Партию Орфея в новом спектакле исполнял тот же Атто Мелани, партию Эвридики пела итальянская певица Кекка ди Фиренце; даже партию кормилицы поручили итальянскому певцу-кастрату. Тем не менее, итальянская опера в Париже, в отличие от Вены, не обрела статуса национально значимого явления. Тем не менее, подвигла французов к созданию собственной оперной традиции.

Формирование национального типа французской оперы

В 1659 году композитор Робер Камбер (органист, ученик Жака Шамбоньера) поставил в замке Исси «Пастораль» на текст поэта Пьера Перрена «первую французскую музыкальную комедию». Она была встречена очень хорошо, не

раз повторена и даже исполнялась потом силами придворных любителей музыки. Камбер получил назначение на должность музыкального интенданта Анны Австрийской.

В 1669 году Перрен, опираясь на длительный успех «Пасторали», подал прошение Людовику XIV, и в ответ получил от короля патент на открытие «Королевской академии музыки» – первого французского оперного театра. Патент давал Перрену монопольное право публичного исполнения опер во Франции. «Для возмещения расходов» с публики разрешено было взимать плату за вход в театр. Всякому же другому, кроме Перрена, вздумавшему поставить оперу, грозил штраф в 10 тыс. ливров (и конфискация театра, машин и костюмов), треть которого поступит в пользу владельца патента. Любопытно также, что в тексте документа оговорено: в операх могут петь «благородные господа, девицы и прочие особы», не утрачивая своего «благородного звания», привилегий и должностей. Это полностью соответствует общей установке, сформулированной в патенте: музыка – благороднейшее из искусств.

«Королевская академия музыки». Ж. Б. Люлли

«Королевская академия музыки» открылась 19 марта 1671 года спектаклем оперы «Помона» на текст Перрена с музыкой Камбера. Многочисленные повторения (146) показали, что спектакль пользовался прочным успехом. Пер-

рен не смог, не успел быть даже на премьере: попал в долговую тюрьму. Следующую оперу («Горести и радости любви», 1672) Камбер был вынужден писать уже на текст другого поэта. Недостаточная деловая практичность Перрена, с одной стороны, и быстрое выдвижение Люлли как придворного музыканта – с другой, привели к тому, что в 1672 году Людовик XIV передал патент на исполнение опер из рук Перрена в руки Люлли. Камбер уехал в Лондон, где успешно действовал в своей области и скончался в 1677 году. Люлли же стал с 1672 года – как композитор, дирижер, режиссер, балетмейстер, организатор – «абсолютным монархом» французского оперного театра и оставался им до конца жизни. По своей природе, по характеру и дарованиям он более других был готов стать монополистом в своем деле.

Жан Батист Люлли (1632–1687) родился в семье флорентийского мельника Лоренцо ди Мальдо Лулли (итал. Lulli). Во Францию Люлли приехал в марте 1646 г. в свите герцога де Гиза, в качестве слуги его племянницы, м-ль де Монпансье. Свою службу при дворе (1653) Люлли начал, сочиняя музыку к балетам (ballets de cour) и танцуя в них вместе с королем и придворными. В 1655 году Люлли возглавляет ансамбль «Малых скрипок короля» (фр. “Les Petits Violons”). В период с 1650 по 1660-е гг. он написал и поставил балеты Времени, Флоры,

Ночи, Времен года, Альцидианы и др. В 1658 году в «Альцидиане и Полексandre» впервые прозвучало вступление, которое получило название «французская увертюра» (темповые характеристики разделов – grave-allegro-grave). В 1663 году в «Балете Флоры» – впервые в истории – композитор вводит в оркестр трубы. Постановка «Брака поневоле» в 1664 году положила начало сотрудничества Люлли и драматурга Мольера. 14 октября 1670 года в замке Шамбор впервые была представлена их самая знаменитая совместная работа – «Мещанин во дворянстве». 28 ноября спектакль был показан в театре Пале-Рояль с Мольером в роли Журдена и Люлли в роли Муфтия. В 1672 году Люлли возглавил «Королевскую академию музыки», и 27 апреля 1673 года состоялась премьера первой оперы Люлли «Кадм и Гермiona» в Пале-Рояль, либретто которой написал Филипп Кино.

Опера Люлли возникла под влиянием классицистического театра XVII века, связана с ним теснейшими узами, усвоила во многом его стиль и драматургию. Это было большое этическое искусство героического плана, искусство больших страстей, трагических конфликтов. Уже сами названия опер говорят о том, что, за исключением условно египетской «Изиды», они написаны на сюжеты из античной мифологии и отчасти лишь из средневекового рыцарского эпоса. В этом смысле они созвучны трагедиям Корнеля и Расина или живописи Пуссена.

Либреттистом большинства опер Люлли был один из видных драматургов классицистического направления – Филипп Кино. У Кино любовная страсть, стремление к личному счастью приходят в столкновение с велениями долга, и верх берут эти последние. Фабула связана обычно с войной, с защитой отечества, подвигами полководцев («Персей»), с единоборством героя против неумолимого рока, с конфликтом злых чар и добродетели («Армида»), с мотивами возмездия («Тезей»), самопожертвования («Альцеста»). Действующие лица принадлежат к противоборствующим лагерям и сами переживают трагические столкновения чувств и помыслов.

Действующие лица обрисованы были красиво, эффектно, но образы их не только оставались схематичными, но – особенно в лирических сценах – приобретали слащавость. Героика уходила куда-то мимо; ее поглощала куртуазность. Не случайно Вольтер в памфлете «Храм хорошего вкуса» устами Буало обозвал Кино дамским угодником! Певцы в операх при Люлли впервые стали выступать без масок, женщины – танцевать в балете на публичной сцене.

Свои оперы Люлли называл “*Tragédie mise en musique*” – «трагедией на музыке». После первой оперы последовали другие: «Альцеста» (1674), «Тезей» (1675), «Атис» (1676), «Изида» (1677), «Психея» (1678, оперная версия трагедии-балета 1671 г.), «Беллерофонт» (1679), «Прозерпина» (1680), «Персей» (1682), «Фазтон» (1683), «Амадис» (1684), «Роланд» (1685) и «Армида» (1686), «Ацис и Галатея» – «героическая пастораль» (1686). Опера «Ахилл и Поликсена» (1687) на стихи Жана Гальбера де Кампистрона уже после смерти Люлли была закончена его учеником, Паскалем Колласом. Кроме трагедий перу Люлли принадлежит большое число балетов (*ballets de cour*), симфоний, трио, арий для скрипки, дивертисментов, увертюр и мотетов.

Основные черты “*tragédie mise en musique*”:

- 5 актов с Прологом и Эпилогом;
- большое количество действующих лиц;
- увертюра (медленное маршевого характера вступление – фугированная часть – медленное завершение);
- основа вокальных партий – музыкальная декламация;
- значительная роль хоровых и балетных сцен.

Влияние Люлли и его авторитет главы французского оперного театра был огромным, причем не только во Франции, но и за ее пределами. В XVIII веке будет развиваться новая жанровая разновидность.

Французская *L’opera-Comique*

Жанровые истоки комической оперы:

1. *Comédie italienne* – городской франко-итальянский театр, пользующийся огромной популярностью в 1680-е годы. Постановки отличались сатирической трактовкой злободневных событий с использованием фарсово-трюковых элементов, вставных песенок – *vaudevilles* и танцевальных номеров. 13 мая 1697 года вышел указ

о выдворении итальянцев из Парижа. Комедианты ушли в ярмарочные театры.

2. *Ярмарочные театры.* В 1715 году на ярмарке в Сен-Жермен открылся новый театр L'opéra-Comique, представляющий комедии в водевилях. Автором комедий стал Ален Рене Лессаж (1668–1747)²⁸, музыку для них писал Жан Клод Жилье. Одна из первых пьес А. Лессажа – «Телемак». Вторая ярмарка, где осуществлялись постановки, проходила в Сен-Лоран. Новый этап развития связан с Шарлем Фаваром (1710–1792) – драматургом, комедиографом. С 1732 года он сочинял пьесы для ярмарочных театров, в 1743–1745 гг. был режиссером театра «Опера комик», с 1757 по 1769 гг. – входил в дирекцию театра. До середины 1750-х годов Фавар сам подбирал популярные напевы к своим пьесам (комедиям в водевилях). Постепенно перешел на положение либреттиста, сотрудничавшего с композиторами. Пьесы Фавара послужили образцом для либретто зингшпилей И. В. Гете, были высоко оценены Г. Э. Лессингом. На многочисленные либретто Фавара писали комические оперы многие композиторы, в том числе К. В. Глюк, А. Э. М. Гретри, А. Довернь, Э. Р. Дуни, Ж. Б. Лаборд, П. А. Монсиньи, В. А. Моцарт, Ф. А. Филидор.

3. *Итальянская опера.* В 1752 году в Париж приезжает итальянская оперная труппа Бамбини, поставившая ряд опер-буффа, в том числе «Служанку-госпожу» Д. Перголези. Во Франции разразилась полемика по вопросам оперного искусства между сторонниками (буржуазно-демократические круги) и противниками (представители аристократии) итальянской оперы-буффа, – т. н. «война буффонов». Активное участие в ней приняли деятели французского Просвещения, поддержавшие демократическое искусство «буффонистов»: Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Ф. М. Гримм и др. Их блестящие острополемические памфлеты и научные трактаты (Руссо – статьи по музыке в «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел»; «Музыкальный словарь», 1768; «Письма о французской музыке...», 1753; Гримм – «Письма об Омфале», 1752; «Маленький пророк из Бемиш-Брода», 1758; Дидро – «Беседы о “Побочном сыне”», 1757, и др.) были направлены против условностей французского придворного театра. Итальянские оперы-буффа стали приспосабливать к вкусам парижской публики. Так, в 1754 году Боран перерабатывает «Служанку-госпожу» в «Служанку-любовницу», в 1756 году – «Цыганку» Капуа.

Первая французская комическая опера – пастораль Ж. Ж. Руссо²⁹ «Деревенский колдун»/Le Devin du Village (1752). Она была написана под влиянием итальянской оперы на собственное французское либретто. Впервые опера была исполнена при королевском дворе в Фонтенбло 17 октября 1752 года; публичная премьера состоялась 1 марта 1753 года в Париже в театре Пале-рояль (Théâtre du Palais-Royal). Опера настолько понравилась королю Людовику XV, что он назначил за нее Руссо пожизненную пенсию. Правда, сам Руссо отказался от этой высокой чести. Среди первых авторов французской комической оперы – Эджидио Ромоальдо Дуни (1709–1775), Франсуа-Андре Даникан Филидор (1726–1795).

Итальянский композитор Дуни, с 1757 работавший в Париже, создал в этом жанре более 20 произведений («Два охотника и молочница», 1763; «Жнецы», 1768 и др.). Филидор – французский оперный композитор, шахматист, в свое время считался сильнейшим шахматистом в мире. Жил попеременно в Париже и Лондоне. Автор свыше 30 комических опер. Комические оперы Филидора – это, прежде всего, бытовые оперы, многие из них содержат колоритные жанровые картины («Кузнец», 1761; «Дровосек», 1763; «Том Джонс», 1765, и др.). По мере развития комической оперы, расширялся круг сюжетов (постепенно включаются мелодраматические и героические темы). Обогащается и усложняется музыкальный язык, но опера остается демократическим искусством. В 1760-х гг. комическая опера сближается с «серьезной комедией», как ее мыслил Дидро. Характерным представителем этого направления был Пьер Александр Монсиньи (1729–1817), творчество которого близко сентиментализму того времени («Де-

²⁸ В 1712 году Лессаж вынужден был уйти из «Комеди Француз» из-за споров вокруг своей комедии «Тюркаре» (1709) и вплоть до 1735 года писал пьесы для ярмарочного театра (изданы в 10-ти томах вместе с Дорневалем и Фюзелье).

²⁹ Руссо приехал в Париж в 1741 году, где познакомился с Д. Дидро, затем с Д'Аламбером, П. Гольбахом. По приглашению Дидро он принял участие в создании «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел», где вел отдел музыки и для которого написал ряд статей.

зертир», 1769; «Феликс, или Найденыш», 1777). Всего им создано 17 опер.

Образно-художественную сферу комической оперы значительно раздвинул А. Э. М. Гретри, внесший в нее черты лирической поэтизации и предромантической колористичности. Оперы Гретри (около 60) очень разнообразны по тематике и по жанрам, но наиболее важное место в его творчестве занимает комическая опера («Люсиль», 1769); среди историко-легендарных – «Ричард Львиное сердце», 1784; «Рауль Синяя борода», 1789, и др.

В годы революции Гретри создает произведения, отвечающие духу времени, выражающие стремление к свободе: «Вильгельм Телль», «Тиран Дионисий», «Республиканская избранница, или Праздник добродетели». В это же время возникает новый жанр – так называемая «опера ужасов и спасения» (где острые драматические ситуации разрешались благополучной развязкой) – искусство яркого театрального воздействия, подобное классицистической живописи Давида. Гретри один из первых создал оперы в этом жанре («Лизавет», «Элиса, или Материнская любовь»). «Опера спасения» оказала существенное влияние на единственную оперу Л. Бетховена «Фиделио».

Сравнительная характеристика итальянской и французской опер

Отличия французской L'opéra-Comique от итальянской opera-buffa:

Итальянская опера – традиции комедии масок, карикатурность, меткое изображение комических ситуаций.

Французская опера – злободневность, современность, повседневная жизнь; путь развития от будничной прозы к сентиментальной и серьезной, порой трагической сфере – «Фиделио» Бетховена и «Медея» Керубини. Персонажи французской оперы – разные типы буржуа: мелкий землевладелец-крестьянин, арендатор, ремесленник, буржуазный дом со всеми его повседневными заботами. Очень важно – воспроизведение внешней ситуации: марширующие солдаты, праздники жнецов, сцены в суде, в трактире, в прихожей, игры в карты, любовные сцены в момент глажения белья, сцены за прялкой. Важно изобразить не только ситуации, и обрисовать характеры.

Итальянская опера – речитативы сессо; французская опера – разговорные диалоги.

Французская опера – высокий уровень драматургов: Фавар, Седен, Мармонтель; в ариях используется песенно-танцевальный тематизм, преобладает силлабика. Нет ансамблевых финалов, как у итальянцев. Значительная роль отводится оркестру: помимо увертюры, вводятся антракты и инструментальные эпизоды.

Большая французская опера

В первой половине XIX века, наряду с комической оперой, во Франции складывается новый жанр – *Большая опера* (фр. Grand opéra), сложившийся к 1828 году как новая «серьезная» французская опера. С самого момента своего появления конкурировала с более старой и менее «фоскошной» комической оперой. В своем становлении она восприняла различные театральные и музыкальные элементы: реформированную К. В. Глюком Tragédie lyrique, комическую оперу, передовые тенденции серьезной итальянской оперы и др. Композиционный каркас большой оперы, состоящей из 5-ти действий, и постановочная помпезность спектакля восходят к традициям театра классицизма. Как и у Люлли большую роль играют балетные сцены и монументальные хоровые эпизоды.

Используя поначалу исключительно античные сюжеты, к 1830-м годам большая опера переходит к обыгрыванию событий из более близкого времени – позднего Средневековья и начала Нового времени. При этом, зачастую в них затрагивались темы, имевшие большое общественное значение: борьба народа за свою свободу («Немая из Портичи» Ф. Обера), религиозных преследований («Гугеноты» Дж. Мейербера), антисемитизма («Жидовка» Ф. Галеви) и др. Начиная с постановки «Роберта-Дьявола» Дж. Мейербера, ее героями, как правило, были уже не простые люди, а знать и аристократия. Даже еврейка, ведущая фигура в опере Ф. Галеви «Жидовка» (1835), к ее концу оказалась дворянского происхождения. Большая опера вплоть до 1920-х годов оставалась наиболее популярным оперным жанром. Затем она постепенно уступает свои позиции.

Театры Франции

Спектакли «Королевской академии музыки» проходили в *Пале-Рояль* (или Зал Пале-Рояль), в театре, расположенном в восточном крыле дворца Пале-Рояль, который открылся 14 января 1641 года постановкой трагикомедии

Жана Демаре «Мирам» и первоначально был известен как Большой зал Пале-Кардиналь. С 1660 по 1673 год в театре давала представления труппа Мольера. На сцене Пале-Рояля поставлены «Школа жен» (премьера 26 декабря 1662), «Тартюф» (12 мая 1664), «Дон Жуан» (15 февраля 1665), «Мизантроп» (4 июня 1666 г.), «Скупой» (9 сентября 1668), «Мещанин во дворянстве» (23 ноября 1670) и «Мнимый больной» (10 февраля 1673).

После смерти Мольера Люлли вытеснил его труппу, которая перешла в Отель де Эно, и использовал театр как сценическую площадку Королевской Академии музыки. При Люлли Пале-Рояль был реконструирован, установлено новое сценическое оборудование, разработанное Карло Вигарани. Машины Вигарани обеспечивали зрелищность и заменили старое оборудование Джакомо Торелли 1645 года. После перестройки Вигарани театр мог вмещать приблизительно 1270 зрителей: 600 в партере, 120 – в амфитеатре и еще 550 человек – в бемуарах с балконами. Перед сценой размером 9,4 x 17 метров располагалась оркестровая яма 7,6 x 3 метра. Помимо опер Люлли, здесь состоялась премьера оперы-балета (*ballet en musique*) Андре Кампра «Галантная Европа» (24 октября 1697). В XVIII веке здесь проходили премьеры произведений Рамо: «Ипполита и Арисии» (1 октября 1733), «Галантной Индии» (23 августа 1735), «Кастора и Поллукса» (24 октября 1737), «Дардана» (19 ноября 1739) и «Зороастра» (5 декабря 1749).

В 1763 году Пале-Рояль был разрушен в результате пожара. Спектакли Оперы были перенесены в *Salle des Machines* во дворце Тюильри, который более подходил для оперных представлений. Городские власти Парижа, которому принадлежал оперный театр, решили построить новый театр на территории восточнее его первоначального местоположения. *Новый Пале-Рояль*, чей проект был разработан Пьером-Луи Моро-Дэпру специально для постановки опер, открылся 20 января 1770 года исполнением «Зороастра» Рамо. В этом здании, вмещавшем 2000 зрителей, прошло большинство премьер французских опер Кристофа Виллибальда Глюка, в том числе «Ифигения в Авлиде» (19 апреля 1774), вторая французская редакция «Орфея и Эвридики» (2 августа 1774), исправленная версия «Альцесты» (23 апреля 1776), «Армида» (23 сентября 1777), «Ифигения в Тавриде» (18 мая 1779), и «Эхо и Нарцисс» (24 сентября 1779). Среди множества других опер, премьера которых прошла в Пале-Рояле: «Атис» Пиччини (22 февраля 1780), «Андромаха» Гретри (6 июня 1780), «Персей» Филидора (27 октября 1780) и «Ифигения в Тавриде» Пиччини (23 января 1781).

Здание использовалось Оперой до 8 июня 1781 года, но было вновь уничтожено пожаром в 1781 году и позднее уже не восстанавливалось.

Одним из старейших парижских театров является *Опера комик* (*Opéra-Comique*), полное название – *Национальный театр комической оперы*. Он был основан в 1715 году труппой Готье де Сент-Эдме и Катрин Барон для представления музыкальных спектаклей на французском языке и комических опер. Королевское разрешение на открытие нового театра обязывало труппу ставить такие спектакли, в которых вокальные номера чередовались бы со сценическим диалогом, чтобы таким образом новый проект не создавал конкуренции Парижской опере. В 1783 году для театра было построено здание на площади Буальдьё во II округе Парижа, со зрительным залом на 1100 мест. Это здание сгорело 15 января 1838 года в ходе представления оперы Моцарта «Дон Жуан».

В 1840 году было построено новое здание Опера Комик, открывшееся постановкой оперы Фердинана Герольда «Луг писцов». На этой сцене состоялся ряд важнейших премьер в истории французской и мировой музыки, в том числе первое представление оперы Жоржа Бизе «Кармен» (3 марта 1875), премьеры опер Амбруаза Тома, Франсуа Обера, Жюль Массне, а также первое исполнение кантаты Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста» (6 декабря 1846). 25 мая 1887 года этот театр также был уничтожен пожаром во время представления «Миньона» Тома (погибло 87 человек). Третье здание Опера Комик, действующее поныне, построенное по проекту Луи Бернье, было торжественно открыто 7 декабря 1898 года президентом Франции Феликсом Фором. Среди наиболее значительных событий этого периода – премьера оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» 30 апреля 1902 года. В 1973–1990 годах на некоторое время потеряла свою самостоятельность, став одним из подразделений Парижской оперы: театр

функционировал в качестве оперной студии при Парижской опере, где работали молодые певцы, дирижеры, режиссеры. Однако в 1990 году ее автономия была восстановлена.

Важную роль в истории французского театра сыграл также парижский «*Театр-Лирик*» (1851), где прошли мировые премьеры опер «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Гуно, «Искатели жемчуга» и «Пертская красавица» Бизе.

«*Гранд-Опера*» – государственный оперный театр, крупнейший центр французской музыкально-театральной культуры. Свой современный облик здание «Гранд-Опера» получило в 1875 году, когда было закончено его строительство. Автором проекта был архитектор Шарль Гарнье (отсюда еще одно название – «Палас Гарнье»). Строительство здания велось с 1862 года. В результате получилось одно из самых интересных произведений архитектуры эпохи Наполеона III. Фасад поражает обилием декоративных элементов, характерных для той эпохи. Здание стоит на возвышении в несколько широких ступеней. Нижний этаж оформлен высокими арками и массивными пилонами, перед которыми множество скульптурных групп. Перед вторым пилястром справа – восхитительный шедевр Жана-Батиста Карпо «Танец». Второй этаж отличается от первого изяществом высоких парных колонн, которые обрамляют огромные окна. Интерьер театра не менее роскошен, чем фасад: «Большая лестница» отделана великолепным белым мрамором; свод украшен фресками Исидора Пилза; плафон в зале расписан в 1966 году Марком Шагалом. В театре 1900 мест.

В 1989 во французской столице было построено новое здание оперного театра – *Опера Бастилии* («*Opera-Bastille*»). Эта домашняя сцена Национального парижского оперного театра построена, чтобы дополнить не справлявшийся с запросами многочисленной публики и элитарный по сути Дворец Гарнье.

В 1968 году у композитора Пьера Буле, Мориса Бежа и Жана Вилара появилась идея постройки нового оперного общественного театра в Париже. Их предложение побудило французского президента Франсуа Миттерана организовать конкурс на лучший проект нового театра, который должен был стать «современным и популярным» местом, несущим классическую музыку в массы. В ноябре 1983 года из представленных 756 заявок был выбран проект неизвестного уругвайского архитектора Карло Отта.

В здании, расположенном на площади Бастилии в 12 округе Парижа, имеется 2 723 зрительских места с неограниченным обзором сцены. Здание театра «увенчано» матовым кубическим сооружением для сцены и отделано сетчатыми стеклянными панелями. Оперные подмостки открыты для всеобщего обзора снаружи, тогда как фойе с их панорамой города имеют гладкую, безликую поверхность. Закулисные приспособления театра, занимающие пространство в 9 раз большее, чем сама сцена, являются самыми современным и могут передвигаться бесконтактно. Однако в отличие от других оперных театров мирового класса акустика в нем далеко не лучшая.

Строительство сооружения началось в 1984 году со сноса парижского Бастильского вокзала, закрывшегося еще в декабре 1969 года, где до его демонтажа проводились художественные выставки. Открытие здания, состоявшееся 13 июля 1989 года в двухсотую годовщину взятия Бастилии, сопровождалось праздничным выступлением оркестра под руководством дирижера Жоржа Претра и выступлением таких певцов, как Тереза Берганза и Пласидо Доминго. Однако первая опера «Троянцы» Берлиоза в постановке режиссера Пьера Луиджи Пиции прозвучала в здании только 17 марта 1990 года.

Раздел III. АНГЛИЯ

Жанровые истоки оперы в Англии

Появление оперы в Англии и ее специфика (утверждение жанра *semi-opera*³⁰) обусловлены особенностями историко-политической жизни страны в XVII веке: пуританским движением, которое привело к власти правительство Кромвеля и последующей реставрацией Стюартов. Тем не менее, сложные исторические условия не могли разрушить музыкально-театральные традиции, заложенные в предшествующий период развития английского искусства, на которых вырастет национальная английская опера. В ряду важнейших жанровых истоков назовем:

- *Драматический театр.* В 1576 году в Лондоне Джеймсом Бербедежем, руководителем одной из странствующих трупп, было построено первое публичное (общедоступное) театральное здание. Оно носило незамысловатое название «Театр». Поначалу пьесы для публичных театров писали непрофессионалы. Перелом произошел в конце 1580-х, когда в английскую драматургию вошел целый ряд драматургов, получивших прозвище «университетские умы»: Роберт Грин, Кристофер Марло, Джон Лили, Томас Лодж, Джордж Пиль, Томас Кид, немного позднее – Бен Джонсон, Филип Сидни. Почти все они имели университетские дипломы Оксфорда и Кембриджа. Эпоха подъема английского драматического театра (период с 80–90-х гг. XVI в. по 20-е гг. XVII в.) получила определение «*Елизаветинская драма*». Она родилась из сочетания трансформированных народной (воплощенной в мистерии) и учено-гуманистической (с опорой на античность) традиций. После появления первого театрального здания подобные постройки начали появляться во множестве («Роза», «Лебедь», «Фортуна», шекспировский театр «Глобус» и др.). Шекспировский «Глобус» – деревянная постройка (сгорел в 1613), с соломенным покрытием над сценой и зрительным залом под открытым небом – имитировал архитектурное пространство гостиничного двора. Сцена имела четыре игровых «подпространства»: верхний «ярус», нижняя сцена, игровая площадка в глубине сцены и просцениум, выдающийся в зрительный зал. Расцвет английской драмы связан с именем *В. Шекспира*. Его творчество стало не только апогеем развития английской драматургии Ренессанса, но фактически до сих пор остается непревзойденной вершиной всей мировой драматургии. Он охватил практически все

³⁰ Семиопера (англ. *semi-opera*, лат. «полуопера») – жанр английского музыкального театра XVII в., в котором разговорные диалоги сочетаются с музыкой и танцем. В отличие от музыки к спектаклю (театральной музыки, англ. *incidental music*) в семиопере функции музыки не только иллюстративные. Количество музыкальных номеров в семиопере значительно больше, чем в *incidental music*. Музыка в семиопере состоит из лирических сцен, а также сцен, изображающих сверхъестественные (например, божественные вмешательства) и природные явления.

Первым показательным образцом жанра семиоперы стал спектакль «Зачарованный остров» по пьесе «Буря» Шекспира У., поставленный (актером, режиссером и либреттистом) Томасом Беттертоном в 1674 г. Музыку к спектаклю написали несколько композиторов: Локк М. (инструментальные вступления ко всем актам), Драги Дж. Б. (танцы), Хамфри П., Реджо П. и Харт Дж. (вся вокальная музыка).

Наиболее значительный вклад в развитие семиоперы внес Перселл Г., который написал 5 семиопер: «Диокле-тиан» (1690), «Король Артур» (1691), «Королева фей» (1692), «Тимон Афинский» (1694) и «Королева индейцев» (1695). Отдельные арии (песни) и инструментальные интермедии из семиопер Перселла стали очень популярными. Знаменитой семиоперой, которая ставилась на театральной сцене значительно больше, чем любая другая английская опера (вплоть до «Оперы нищих» в 1728 г.), была семиопера «Островная принцесса» (1699) на музыку Левериджа Р., Перселла Д. (брата Генри) и Кларка Дж. Одну из последних в жанре семиоперы написал в 1750 году Гендель Г. Ф. «Альцеста» (не была поставлена; мировая премьера состоялась в рамках Английского Баховского фестиваля в 1984 г.).

Семиопера прекратила свое существование не потому, что композиторы того времени не смогли поддержать этот жанр, соединяющий в себе музыку, танец и драму, а в результате неудачной лондонской театральной политики. В начале XVIII в., с наступлением моды на итальянскую оперу, лондонские театры попали под гнет гастролирующих певцов, требовавших серьезных гонораров. Для урегулирования конфликта между театрами офис лорда-гофмейстера потребовал разделения функций:

- театру «Друри-Лейн» позволялось ставить пьесы без музыки;
- «Театру Ее Величества» на Хеймаркете (прежнее название театра – “Lincoln’s Inn Fields”) – ставить оперы, т. е. сугубо музыкальные спектакли.

Таким образом, семиопера, в которой требовалось участие и драматических актеров, и певцов, естественным образом зачахла.

известные жанры драматургии – от исторической хроники до барочной комедии, от философской драмы до романтической сказки, от высокой трагедии до искрометно-фарсовой комедии положений. Среди наиболее известных пьес: *комедии* – «Укрощение строптивой» (1593–94), «Сон в летнюю ночь» (1594–96), «Много шума из ничего» (1600), «Мера за меру» (1603–04); *трагедии* – «Гамлет» (1600–1601), «Ромео и Джульетта» (1594–95), «Макбет» (1603–1606), «Король Лир» (1605–06), Отелло (1604). В текстах театральных пьес нашла отражение богатейшая народно-бытовая музыкальная культура Англии. Драмы и комедии Шекспира пронизаны песенными текстами. Упоминаются танцы – павана, гальярда, пассамеццо, мореска, жига. Можно найти много авторских ремарок, требующих от актеров умения петь и играть на музыкальных инструментах. Помимо этого, в английском театре сложилась традиция введения музыкальных интермедий-антрактов в драматические спектакли, восходящая к постановкам воспитанников королевской капеллы, а также использования музыки в постановках драматических спектаклей в университетах, колледжах и театрах.

- *Придворные театральные спектакли «Маски» – “Masque”*. В музыкальном словаре дается следующее определение этого жанра: «Маска (англ. masque) – развлекательное музыкальное представление в Англии XVI–XVII вв., устраивавшееся при дворе или в домах аристократов. «Маска» представляла собой пышный комедийный дивертисмент, состоявший из серии сменявших друг друга сцен и номеров: маскарадных шествий, танцев, драматических диалогов, комических интермедий, буффонад, пения (сольного, хорового) и инструментальной музыки. Исполнителями были как любители, так и актеры-профессионалы. Вершины жанр «маски» достиг на рубеже XVI–XVII вв. Сюжеты носили обычно мифологический или пасторально-аллегорический характер, что обуславливало пеструю смесь персонажей: мифологических, аллегорических (Доброта, Истина, Вечность, Надежда, Сомнение, Меланхолия, Страх и др.), фольклорных (ведьмы, карлики, матросы, цыгане и пр.) и комедийных. Тексты «масок» писали поэты и драматурги: Ф. Сидни, Ф. Бомонт, Дж. Мильтон и другие. Основным стержнем «масок» были танцы, сопровождавшиеся инструментальными или вокальными ансамблями. «Маски» открывалась вступлением, которое в более позднее время превратилось в сложное инструментальное произведение. Композиционный каркас «маски» составляла последовательность: маска – антимаска – ревелс (бальные танцы).

Первыми известными композиторами «масок» были Альфонсо Ферробаско и Томас Кампион, (музыкант, поэт, драматург, литературный и музыкальный критик, врач). Кампион – поборник нового стиля, одинаково удачно отстаивал его как в литературных сочинениях, так и в музыкальном творчестве. Он стремился к тому, чтобы мелодия была проста и следовала за точным выражением слов, высказывался против ученой полифонии, о чем ясно говорит его музыкальный трактат 1618 года. Первым ввел в «Маску» новый стиль речитатива Никола Ланье, француз по происхождению, обосновавшийся в Англии. Он сделал блестящую карьеру при дворе Карла I, став «главой королевской музыки». В 1617 году он целиком переложил на музыку «маску» Бена Джонсона “Lovers made man” («Влюбленный в человеческом облике») на итальянский манер “*stylo recitativo*”. В годы пуританского правления Кромвеля³¹ были запрещены драматические спектакли, «Маски» также в основном были под запретом, хотя известны единичные постановки, приуроченные к важным торжественным событиям (в 1653 году в Лондоне была исполнена в честь португальского посланника маска «Купидон и Смерть» на текст Джеймса Шерли с музыкой Мэтью Локка и Кристофера Гиббонса). После Реставрации «Маска» возродилась в полную силу, но уже на городских подмостках, так как вернувшийся из изгнания Карл II не имел средств ни на содержание постоянной придворной труппы, ни на дорогие постановки. В публичных театрах «маски» были очень популярны, но по роскоши они, конечно,

³¹ Пуританское правительство Кромвеля – с 1648 по 1660 гг. боролось католицизмом, провозглашая идеи «очищенной» (пуритантизм – лат. *purus*, чистый) религии. Последствия пуритантизма: в 1642 году был издан указ пуританского парламента о закрытии публичных театров – «рассадников разврата»; уничтожении музыкальных инструментов и нот в церквях; запрете на исполнение инструментальной и полифонической хоровой музыки во время богослужения. В результате система профессионального образования церковных музыкантов пострадала очень серьезно, что не могло не сказаться в дальнейшем.

не могли соперничать с дореволюционными спектаклями.

- *Французская и итальянская опера.* Пришедший к власти в период реставрации Стюартов (1660 год) Карл II стремился подражать Людовику XIV, поддерживая связи с Италией и Францией. Придворной музыкой в целом управлял с 1666 года француз Луи Грабю. В это время вновь открылись театры. Постановки шли с включением музыкальных номеров. При дворе популярностью пользовались представления итальянской оперной труппы, выступления известных итальянских композиторов и скрипачей Бассани, Витали, Корелли. В начале 70-х годов в Лондоне появляется француз Робер Камбер, который бежал в Англию после провала в Париже Королевской академии музыки, возглавляемой им вместе с Переном, который попадает в долговую яму. Камбер развивает театральную деятельность, знакомя англичан с французской оперой. В 1674 году Камбер поставил в королевском театре оперу «Ариадна, или свадьба Вакха». Постановка была точно скопирована с французского оригинала, но музыка была заново написана придворным сочинителем Грабю. Камбер также показал свои оперы «Помона» и «Горести и радости любви». Через год английский драматург и режиссер Шедуэлл, специально изучавший в Париже французскую лирическую трагедию по распоряжению Карла II, ставит спектакль «Психея», по одноименному произведению Люлли. Музыкальное оформление принадлежало композиторам Локку и Драги. В 1686 году французская труппа показала в Лондоне «Кадма и Гермionу» – оперу Люлли, к которой публика отнеслась весьма сдержанно. Таким образом, к моменту появления первых произведений для музыкального театра Г. Перселла английская публика и профессиональные музыканты имели достаточный опыт общения с традициями итальянской и французской оперы.

- *Жанр инструментальной “fancy” («фантазия»)* господствовал в инструментальной музыке Англии с конца XVI века и достиг подлинного расцвета в первые десятилетия Реставрации. Установившееся в эпоху Шекспира мнение, что в области инструментального творчества англичане превзошли даже итальянцев, основывалось не столько на клавирной музыке школы вирджинистов, сколько на развитой ансамблевой литературе для виол, в которой фэнси по праву занимала первое место. Суть художественного стиля фэнси в ее близости к искусству мадригала, где индивидуалистическое мироощущение воплощалось средствами хорового многоголосья. Импортированный из Италии при Тюдорах, ренессансный мадригал сразу привился на английской почве, породив интереснейшую национальную школу, не уступавшую итальянской. Жанр фэнси вышел именно из хорового многоголосья: многие английские композиторы, сочиняя, указывали в рукописях, что мадригалы могут с равным успехом быть исполнены и виолами (apt for voices or viols). Влияние этого жанра на творчество композитора трудно переоценить: воспитанный на образцах новейшей французской и итальянской музыки, в своем первом инструментальном опусе Перселл предпочел именно фэнси, чисто английский и почти архаичный жанр, и неоднократно к нему возвращался. Влияние фэнси хорошо прослеживается в произведениях других жанров, в том числе в опере «Дидона и Эней».

Английская опера *Первой английской оперой* считается поставленная в 1656 году Уильямом Давенантом поставленная в Лондоне «Осада Родоса» (утрачена). В это время постановки драматически спектаклей были запрещены, но на музыкальные спектакли запрет не распространялся. Это побудило создать представление на «декламации и музыке в манере древних», музыка для которого была написана Лоусом, Куком, Колменом и Хадсоном. Основную роль играл речитатив в итальянском духе, но много было заимствовано и из «Маски». Например, в постановке присутствовали «вставные эпизоды» – хоры, песни, инструментальные номера. Каждое действие автор называет «интрадой» (“entry”), что также свидетельствует о связях с «Маской». Постановка имела успех. За ней последовали еще спектакли в том же роде, причем Давенант называл свои произведения операми, что немаловажно. Никто не стремился следовать примеру Давенанта; да и сам он, хотя и сочинил к концу правления Республики еще две так называемые «оперы», фактически не смог развить свое нововведение. Публике же приходилось по вкусу совсем иные представления – драматические спектакли с музыкой.

Еще один опыт создания оперы относится к 1685 году: Грабю, который в свое время написал музыку на текст сбежавшего из Франции Камбера, вместе с Драйденом начал работать

над созданием «Альбиона и Альбания» – английской оперы, следующей французским образцам. В предисловии к этому произведению Драйден излагает свою теорию оперы. Сюжет ее должен строиться особым образом: «Персонажи этой музыкальной драмы (т. е. оперы вообще), как правило, сверхъестественные, как то: боги и богини, а также герои, которые хотя бы происходят от богов и в назначенное время должны быть тоже причислены к их сонму» – явно отсталая точка зрения, поскольку итальянская опера давно уже перестала ограничивать себя рамками сверхъестественного и с жадностью схватилась за исторические темы. Исходя из своего постулата, Драйден указывает, что в речитативе используется «возвышенный, украшенный риторическими фигурами» язык, которым обычно пишут драмы на подобные сюжеты. Он тщательно подчеркивает различия между речитативом и арией (по его терминологии – «песенной частью»), которая, по его мнению, должна скорее «улаживать слух, нежели способствовать пониманию слов». В то же время Драйден считает, что английский язык уступает итальянскому, поскольку в нем ощущается недостаток женских рифм. Первая сквозная речитативная опера Драйдена и Грабю «Альбион и Альбаний» на английский патриотический сюжет была встречена резким неодобрением публики.

Нельзя не назвать еще одно произведение, написанное в жанре «Маски» – «Венера и Адонис» Дж. Блоу (учителя Перселла), которое воспринимается сегодня как предтеча первой и единственной сквозной оперы Перселла. Блоу называет свое произведение маской, хотя, по сути «Венера и Адонис» представляет собой оперу, где нет ни одного разговорного диалога, а арии четко оформлены и отделены от речитативов.

Генри Перселл Генри Перселл (около 1659–1695 гг.) принадлежит к числу крупнейших композиторов эпохи Реставрации в Англии. Современники называли Г. Перселла «Британским Орфеем». Его имя в истории английского искусства стоит рядом с именами У. Шекспира, Дж. Байрона, Ч. Диккенса. Музыкальное искусство Г. Перселла выросло на почве английской культуры, которая вобрала в себя лучшие музыкальные традиции Франции и Италии. Творчество Перселла оставалось для многих поколений его соотечественников одинокой и недостижимой вершиной. Генри Перселл – сын придворного музыканта, обучался игре на скрипке, органе, лютне. К 1675 году относятся его первые публикации, через два года он получает пост «композитора для королевских скрипок», в 1679 году назначен органистом Вестминстерского аббатства, в 1682 г. – придворный органист, в 1684 г. – личный клавесинист короля. В 1680 году он пишет музыку к спектаклю-трагедии Н. Ли «Теодозий, или Сила любви», что стало его первым обращением к театру. Среди сочинений Перселла: музыка к спектаклям (около 50), *semioper*’ы – «Король Артур», «Королева фей», «Королева индейцев», «Буря или очарованный остров»; оды, кантаты, антемы, органная музыка.

«Дидона и Эней» – единственная опера английского композитора Генри Перселла. Алексей Ходорковский в статье «Датировка «Дидоны и Энея». Опыт приобщения» привлекает внимание к проблеме уточнения даты создания произведения. Он пишет: «Оригинал оперы Г. Перселла до сих пор не обнаружен. Она дошла до нас благодаря нескольким источникам. Существует две неточные копии партитуры, относящиеся ко второй половине XVIII века. Кроме них, два варианта либретто, один из которых свидетельствует о постановке в пансионе благородных девиц в Челси. Долгое время считалось, что эта постановка и была премьерой. В 1881 г. редактор первого серьезного издания оперы В. Х. Каммингсон указал время постановки 1680 г., без объяснения причин. В 1918 г. Б. Сквайр на основании эпилога, упоминавшего революцию 1688 года, предложил считать временем постановки 1689 год. Долгое время он и считался датой создания оперы. Более того, в 1968 г. Дж. Баттри обнародовал версию аллегорической трактовки пролога, которая еще более убедила музыкантов в точности найденной хронологии, обозначив даже конкретный день премьеры – 30 апреля 1689 года. В 1989 г. Р. Лакетт сообщил о находке экземпляра либретто оперы старшего современника Перселла – Дж. Блоу «Венера и Адонис». Он утверждал, что до постановки оперы в пансионе, она была поставлена при дворе, следовательно, год ее постановки в Челси 1684» [13, с. 47–48]. Далее автор рассматривает статью английских музыковедов Б. Вуда и Э. Пиннока из августовского номера журнала “Early music” за 1992 год: «В результате усилий Вуда и Пиннока “гипотеза 1684” представляет

ся сейчас вполне имеющей основание для равноправного существования с бытовавшей ранее «аксиомой 1689»». В 1994 г. Э. Уокинг высказал свое предположение о датировке «Дидоны и Энея». Соглашаясь с тем, что опера была написана ранее 1689 г., он склоняется к тому, что возможная постановка имела место быть в 1687 или 1688 г. при дворе Якова II. К. Прайс в своей статье полагает, что премьера «Дидоны и Энея» действительно состоялась в 1689 г. На основании общего уровня запечатленного в ней композиторского мастерства, в частности, богатства вокальных мелодий, делает вывод о том, что опера не могла быть создана ранее 1685 г. М. Адамс в 1993 г. обращает внимание на то, что до 1689 г. могли быть написаны некоторые фрагменты «Дидоны и Энея». Такова ситуация с датировкой.

Либретто оперы написано английским поэтом Н. Тейтом. Источником для него послужила четвертая книга «Энеиды» Вергилия, рассказывающая историю легендарного троянского героя Энея. Истоки либретто можно обнаружить в пьесе Тейта «Брут из Альбы». В ней можно найти прообразы не только Дидоны, Энея и Белинды (под другими именами), но также и ведьм, столь популярных у зрителей эпохи Реставрации. Сама идея либретто Тейта – столкновение высшего нравственного долга с личной страстью – навеяна традициями елизаветинской драмы. В музыкальной композиции оперы использованы все достижения итальянской и французской оперных школ: развитая ариозность, зрелые формы речитатива, участие хора, балета, тип увертюры – французский. Очевидно в опере и влияние традиций театра «Маски», которое обнаруживается на композиционном уровне (три картины из четырех завершаются танцем), в образной структуре (включение персонажей, типичных для антимаски) и драматургической роли хоровых и балетных номеров.

Театры Англии

Среди английских театров XVII столетия нужно назвать: «Красный бык» – начало XVII века (функционировал до 70-х гг.), театр «Кокпит» в районе Друри-Лейн – после пожара 1617 г. получил название «Феникс», театр «Солсбери-Корт» – 1629 (сгорел в 1666 г.).

Старейший из непрерывно действующих театров Великобритании – *Друри-Лейн* (англ. Theatre Royal, Drury Lane), открытый в 1663 году. В XVII – начале XIX веков он считался главным драматическим театром британской столицы. Первый театр был построен на лондонской улице Друри-лейн по инициативе драматурга Томаса Киллигрю с разрешения короля Карла II и открылся 7 мая 1663 года. Деревянный театр вмещал до 700 зрителей. Через девять лет после открытия королевский театр сгорел. Строительство нового каменного здания театра было поручено королевскому архитектору Кристоферу Рену. Новое здание открылось в 1674 году. Оно вмещало до 2000 зрителей. Репертуар театра зиждился на классицистических пьесах Джона Драйдена и Уильяма Конгрива.

Золотым веком Друри-Лейна считается первая треть XVIII века, когда им управляли (с 1710 по 1734 гг.) драматург и актер Колли Сиббер, комик Роберт Уилкс и характерный актер Томас Доггет. В целях сокращения издержек они отказались от дорогостоящих декораций, привлекая в театр зрителей наигранным, жеманным исполнением с налетом кокетства. Эту троицу едко высмеял в «Дунсиаде» Александр Поуп. Следующий директор, Чарльз Флитвуд, прославился своей скупостью. Он поставил театр на грань краха, хотя именно при нем Дэвид Гаррик блистал в ролях короля Лира и Ричарда III, а Чарльз Маклин впервые истолковал Шейлока как трагический, а не комический образ.

В 1747 году директором театра стал великий английский актер *Гаррик*. Он стремился придать постановкам и игре актеров большую естественность. В основу репертуара были поставлены пьесы Шекспира, а не их обработки, как было прежде. Под его руководством Друри-Лейн стал одним из самых прославленных и передовых театров Европы. Гаррик собрал в театре лучших актеров, создал ансамбль, ввел регулярные репетиции. Большое внимание уделял постановочной стороне спектакля, запретил зрителям размещаться на сцене (что до того времени практиковалось в английских театрах), ввел рампу. При нем в Друри-Лейн были поставлены оперы Майкла Арна (в 1760-х). В 1776 году Гаррик продал театр Шеридану, который руководил им в течение 12 лет. Гвоздем репертуара при Шеридане была его собственная «Школа злословия», но большое внимание придавалось и постановкам шекспировских пьес. Во избежание

очередного пожара Шеридан задумал снести обветшавшую постройку Рена. В 1794 году на его месте открылось новое здание, однако и оно сгорело 15 лет спустя.

Нынешнее здание театра было построено в 1812 году по проекту Бенджамина Уайетта. Главной звездой обновленного театра стал неистовый романтик Эдмунд Кин. В продолжение викторианской эпохи Друри-Лейн пришел в упадок и потерял свое прежнее общеевропейское значение. На рубеже XX века он получил новую жизнь как своего рода мюзик-холл, в котором ставились легкомысленные комедии Дана Лено и музицировал Айвор Новелло. После Второй мировой войны в театре работал Ноэл Кауард, ставились британские версии мюзиклов Ричарда Роджерса и Хаммерстайна. В настоящее время старейшим театром Англии владеет композитор Эндрю Ллойд Уэббер.

Ковент Гарден, 1732. Адвокат Кристофер Рич был фактическим владельцем театра Дрюри-Лейн, несмотря на то, что театр был основан как товарищество на паях. Его вмешательство в работу труппы привело к жесточайшему конфликту с ведущими актерами, которые ушли из Дрюри-Лейн и добились лицензии на открытие в Лондоне второго театра, тем самым разрушив монополию Рича. Второй театр был основан в помещении теннисного зала Лизля. Но ловкий Рич получает в аренду и этот театр, основанный ушедшими от него актерами. Кристофер Рич умирает, и дело ведет его сын – знаменитый актер пантомимы. Джон Рич перестраивает театр и открывает его заново в 1714 году под названием «*Линкольс-Инн Фильдс*». Именно в этом театре была поставлена в 1728 году «Опера нищего» Гея. А в 1732 году этот театр получил свое всемирно известное название «*Ковент-Гарден*» – по названию района Лондона, в котором театр был построен.

Новый театр открылся 7 декабря 1732 года пьесой У. Конгрива «Светские обычаи», в том же месяце состоялась премьера постановки «Опера нищего» Гея и Пепуша. Театр получил монополию от королевского двора на постановки драматических произведений, которой пользовался до 1843 года. В течение всего XVIII и первой половины XIX века Ковент-Гарден был драматическим театром, как и театр Дрюри-Лейн, с которым он все время конкурировал. После смерти Рича (1761) театр перешел под руководство его зятя, певца Дж. Бэрду, и в его репертуаре стали все чаще появляться оперные постановки.

На сцене Ковент-Гарден ставились оперы Генделя, Моцарта, Вебера (опера «Оберон» была написана специально для театра Ковент-Гарден). В 1847 году Ковент-Гарден окончательно превращается в оперный театр. Здание театра дважды отстраивалось заново – после пожаров 1808 и 1856 годов. Спектакли в ныне существующем здании были открыты 15 мая 1858 года оперой Мейербера «Гугеноты». В 90-х годах XIX века театр получил название «Королевский оперный театр Ковент-Гарден». С конца XIX века в Ковент-Гарден вводится в практику обычай исполнения опер на языке оригинала. Событиями большой художественной значимости явились постановки Г. Малером, Ф. Мотлем и Г. Рихтером тетралогии «Кольцо Нибелунга» Вагнера (1892, 1898, 1903), опер «Электра» Р. Штрауса (1910), «Деревенские Ромео и Джульетта» Делиуса (1910), «Парсифаль» Вагнера (1914), «Дон Жуан» Моцарта (1926), «Фиделио» Бетховена (1927), «Борис Годунов» (с Шаляпиным, 1928). В начале XX века на сцене Ковент-Гарден пели Э. Карузо, М. Баттистини, Л. Тетрацини, Дж. Мартинелли.

В годы Первой и второй мировых войн Ковент-Гарден был закрыт. В 1946–1951 годах музыкальным руководителем театра был К. Ранкл, с 1956 главным дирижером и художественным руководителем – Г. Шолти. Среди постановок театра 1940–1960-х годов следует выделить «Королеву фей» Перселла (1946), «Олимпийцев» Бласса (на либретто Дж. Пристли в постановке Питера Брука, 1949), «Троил и Крессида» Уолтона (1954), «Питера Граймса» (1958, постановка Т. Гатри), «Сон в летнюю ночь» Бриттена (1961, постановка Дж. Гилгуда), «Катерину Измайлову» Д. Шостаковича (1963, первая постановка за рубежом). В 1950–1960-х годах в театре проходили гастрольные выступления великих, знаменитых оперных певцов – М. Каллас, Т. Гобби, М. Дель Монако, Р. Тебальди, В. де Лос Анхелес, Э. Шварцкопф, Д. Ди Стефано, З. Милановой, Б. Христова и других. В сезоне 1961/62 года на сцене Ковент-Гарден впервые выступил советский дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев, руководивший постановкой оперы «Пиковая дама», в 1962 году в «Аиде» выступила Г. Вишневецкая.

Раздел IV. АВСТРИЯ И ГЕРМАНИЯ

Театральные традиции Вены

Рождение театра в столице Священной Римской империи – Вене³² относится к середине XVII века, когда при дворе австрийского императора состоялись первые оперные представления итальянской труппы. Со второй половины XVII века придворные оперные спектакли даются регулярно и исполняются австрийской Королевской капеллой. Ежегодно в театре ставилось 10–12 новых оперных спектаклей, главным образом композиторов венецианской и неаполитанской оперных школ. Постановки отличались праздничным великолепием, большой помпезностью и роскошью. До 1700 года было представлено около 400 опер.

Наиболее пышные торжества и театральные представления происходили в период правления Леопольда I. Сохранилось много свидетельств о празднествах, посвященных бракосочетанию императора и испанской инфанты. Продолжались они больше года. 6 декабря 1666 года состоялся торжественный въезд Маргариты Терезии в Вену, венчание в ц. Св. Августина, ужин во дворце Хофбург, резиденции императоров. Около дворца была выстроена сцена, по краям – две горы: Этна и Парнас, в центре – храм. Зрителям был показан спектакль о свадьбе римского императора, которого играл сам Леопольд. С 24 по 31 января 1667 года проводились представления «Конного балета» – шли каждый день в течение 5-ти часов с 13.00. Сюжет повествовал о четырех стихиях (огонь, вода, земля, воздух): какая из них может породить жемчуг (аллюзия на имя Маргарита); всадники, платформы, корабль аргонавтов, колесница со Славой, сражение изображали 600 лошадей (в репетициях участвовало 1700!!!), триумфальная колесница, запряженная 8-ю лошадьми, везла 6 певцов. На все было израсходовано 90 тысяч флоринов.

Завершала торжества опера «Il porno d'oro» («Золотое яблоко», 1667) итальянского композитора Марка Антонио Чести (либретто Ф. Збарры³³), который служил капельмейстером в Вене с 1666 по 1669 гг. Специально для ее постановки архитектором Людовико Бурначини был построен оперный театр на 5000 зрителей. Спектакль был показан в день 17-летия императрицы – через 1,5 года после свадьбы.

В Библиотеке Британского музея сохранились гравюры Мельхиора Кузеля, изображающие венский придворный театр во время постановки «Золотого яблока». Великолепный декоративный вид зала, оркестр, скрытый от зрителей стеной, пышное сценическое оформление спектакля, 5 актов с прологом, сотни участников, 5 живых слонов – все это свидетельствует о том большом значении, которое придавали тогда опере.

Периодом расцвета театрального искусства в Вене является XVIII столетие, время правления Карла VI, его дочери императрицы Марии Терезии, затем ее сына Иосифа II. Вена становится своего рода перекрестком европейских дорог. И обычные путешественники, и именитые особы считали необходимым остановиться в этом удивительном городе. Слава о блеске и пышности придворной жизни разносилась по всем странам. В Вену стремятся выдающиеся драматурги, поэты, литераторы и музыканты. Именно в эти годы сложился миф о Вене, как о городе вечного праздника.

Императорский двор становится образцом для подражания, и многие представители знатных фамилий соперничали друг с другом в роскоши и разнообразии развлечений, поощряя и культивируя искусство, не просто поддерживая музыкальные традиции, но и создавая благо-

³²Это сегодня Австрия – маленькая страна в сердце Европы, а в то время она была центром Великой империи Габсбургов, которая занимала территорию Австрии, Венгрии, Чехии, Словакии, отчасти Югославии, Румынии, Польши и Италии. Не случайно Вену называют городом-космополитом, ибо Империя Габсбургов объединяла в себе представителей почти всех европейских национальностей.

³³Царь подземного мира Плутон, чтобы доставить развлечение тоскующей жене, решает посеять раздор среди небожителей. Он бросает на стол богов золотое яблоко с надписью «прекраснейшей». Из-за обладания яблоком спорят Юнона, Афина-Паллада и Венера. Их спор должен решить Парис, сын троянского царя Приама. Богини обещают ему в награду за яблоко власть (Юнона), славу (Афина), любовь прекраснейшей из женщин (Венера). Парис отдает яблоко Венере, вызывая ненависть остальных богинь. Ссоры и раздоры в царстве богов усиливаются, и Юпитер, отняв яблоко у Венеры, решает отдать его той, кто совмещает величие Юноны, мудрость Афины и красоту Венеры, то есть Маргарите Испанской.

приятные условия для их развития. Крестины, свадьбы, именины, дни рождения, приезд знатных гостей, любое радостное событие – все это становилось поводом для концертов и театральных представлений; все сопровождалось иллюминациями, процессиями и танцами. Музыка звучала не только по праздникам, но и в будни – как обязательный фон, ласкающий уши, наряду с тем, как изысканный дворцовый интерьер и живописные полотна сопровождали глаз. Аристократы жили в пышных дворцах, прогуливались в роскошных экипажах, одевались с шиком и изяществом, вели светскую жизнь. Не случайно это время называют галантным веком! Образ жизни был пронизан увлечением красотой и искусством.

Театры Вены Крупнейший австрийский театр – «Бургтеатр». Он был учрежден в 1741 году указом императрицы Марии Терезии, перестроен из пустующего помещения – зала для меча и открыт 14 марта 1741 года под названием «*Королевский театр при дворце*» (К. К. *Hoftheater nächst der Burg*). Первоначально существовал как придворный театр, то есть спектакли показывались для придворной аристократии. В театре шли оперы и балеты, в которых участвовали итальянские и французские актеры³⁴. В 1751 году здесь впервые выступила австрийская Драматическая труппа из предместья Вены. В 1771 году французская труппа была распущена и осталась только немецкая драматическая труппа.

В 1776 году театр переименован в «Придворный и национальный». С этого времени он становится Центром театральной культуры Австрии. Первым руководителем Бургтеатра был актер И. Ф. Брокман, способствовавший повышению сценической культуры театра и его общественного значения. Здесь были даны премьеры таких опер В.-А. Моцарта, как «Похищение из сераля» (1782), «Женитьба Фигаро» (1786) и «Так поступают все» (1790). В 1808 году на сцене Бургтеатра была поставлена драма «Коварство и любовь», в 1809 – «Дон Карлос» (Шиллера), в 1819 – «Натан Мудрый» Лессинга. В 1883 году театр начал работать в новом прекрасном здании, построенном специально для него.

Сегодня Бургтеатр объединяет в себе три филиала – Академтеатр (Akademietheater), Казино (Kasino) и Вестибюль (Vestibül). Постоянная труппа театра насчитывает более 100 актеров и является одной из самых больших в Европе.

Театр Ан дер Вин (нем. Theater an der Wien – буквально «Театр на реке Вена»; в настоящее время река заключена в трубу и не видна) – театр, расположенный в 6-м округе Вены Мариахильф. Театр был построен в 1798–1801 гг. в стиле ампира по проекту архитектора Франца Йегера для труппы под руководством известного импресарио Эмануэля Шиканедера, первого исполнителя партии Папагено в опере Вольфганга Амадея Моцарта «Волшебная флейта»; в память об этом одни из ворот театра, Ворота Папагено (нем. Papagenotor), были украшены скульптурной группой с изображением этого персонажа. Эти ворота сохранились, в остальном здание было перестроено в 1902 году.

Театр открылся 13 июня 1801 г. представлением оперы «Александр» Франца Тайбера. В дальнейшем театр функционировал как сцена для представления опер и балетов, а также популярных в начале XIX века пантомим. Кроме того, в начальные годы существования театра в нем давались и концерты. В частности, театр связан с именем Людвиг ван Бетховена: здесь состоялись премьеры не только его единственной оперы «Фиделио» (20 ноября 1805), но и Второй (5 апреля 1803), Третьей (7 апреля 1805), Пятой и Шестой (22 декабря 1808) симфоний, скрипичного концерта (23 декабря 1806), Четвертого фортепианного концерта (22 декабря 1808).

К концу XIX века Театр ан дер Вин стал одним из главных центров развития венской оперетты. На его сцене были впервые представлены «Летучая мышь» Иоганна Штрауса-сына (5 апреля 1874), «Нищий студент» Карла Миллекера (6 декабря 1882), «Продавец птиц» Карла Целлера (10 января 1891), «Веселая вдова» (30 декабря 1905) и «Граф Люксембург» (12 ноября 1909) Франца Легара, а 26 марта 1926 года состоялась премьера оперетты Имре Кальмана «Принцесса цирка».

³⁴ Во дворце Шенбрунн, в северном крыле, по желанию императрицы Марии Терезии, был также построен театр, который торжественно открылся в 1747 году. Среди певцов и актеров театра были также многочисленные дети Марии Терезии, да и она сама отличилась как талантливая певица. После смерти Марии Терезии в замке никто не жил постоянно, и он использовался только как загородная летняя резиденция. Сегодня во дворце Шенбрунн можно видеть комнату, в которой маленький Моцарт играл перед императрицей Марией-Терезией.

После Второй мировой войны театр вплоть до 1955 г. служил одной из площадок Венской государственной оперы (чье основное здание было разбомблено и долго восстанавливалось). Затем в истории театра настали смутные времена, он чуть не был закрыт и перестроен в автостоянку, однако к 1962 году кризис миновал, и Театр ан дер Вин обрел новую жизнь в качестве популярной сцены для постановки мюзиклов. В последние годы театр вновь избрал оперу своим главным жанром, представляя своим репертуаром – от барокко до современности – альтернативу Венской государственной опере.

Венская Государственная опера – крупнейший музыкальный центр Европы. До 1918 года она носила название «Венская придворная опера». С начала XIX века театр ставит лучшие оперы немецких, австрийских, итальянских и французских композиторов.

Новое здание Придворной оперы в центре Вены, построенное по проекту архитекторов Э. ван дер Нюлля и А. Зиккард фон Зиккардсбурга, долгое время считавшееся одним из лучших театральных зданий в мире, было открыто 25 мая 1869 года. Однако, несмотря на наличие ряда выдающихся исполнителей, высокий уровень хора и оркестра, театр в середине XIX века переживает творческий упадок. Некоторое оживление наступает, когда директором и главным дирижером становится Г. Рихтер.

В 1897–1907 годы театр переживает период расцвета. В эти годы театр возглавлял *Густав Малер* (1860–1911). В 1918 году, после образования Австрийской республики, театр получает статус Государственного. В нем выступают такие дирижеры, как К. Краус, И. Крине, Р. Штраус, Э. Сенкер, В. Фуртвенглер и другие, а также выдающиеся вокалисты Европы. Наряду с классической оперой, здесь ставятся и оперы, принадлежащие модернистским направлениям в искусстве. В 1938 году, после гитлеровской оккупации Австрии, руководство театра сменили, и Венская опера последующие годы занимала положение второстепенного провинциального театра. Ряд артистов подверглись репрессиям, другие покинули страну. 6 марта 1945 года здание театра было разрушено американской бомбой. Сразу же после освобождения Австрии труппа Венской Государственной оперы возобновила свою работу. В течение десяти лет, пока восстанавливалось здание, театр давал спектакли в помещениях театров «Ан дер Вин», «Фолькс-опер», а также регулярно гастролировал за рубежом во Франции, Бельгии, Италии, Англии.

В ноябре 1955 года премьеры опер «Дон Жуан» Моцарта, «Кавалер роз» Штрауса и «Воццек» Берга было торжественно открыто восстановленное здание Венской Государственной оперы. С 1959 по 1964 год музыкальным руководителем театра был Г. Караян. Лучшие спектакли мирового оперного репертуара, великолепные исполнители с мировым именем, блистательные дирижеры выступали и выступают на сцене этого театра.

На посту директора Венской государственной оперы чередовались музыканты, режиссеры и, особенно во второй половине XX века, профессиональные администраторы. Среди выдающихся дирижеров, возглавлявших оперу, были Густав Малер (1897–1907), Феликс Вайнгартнер (1908–1911 и 1935–1936), Франц Шальк (1919–1929, причем до 1924 г. совместно с Рихардом Штраусом), Клеменс Краусс (1929–1934), Карл Бем (1943–1945 и 1954–1956), Герберт фон Караян (1956–1964), Лорин Маазель (1982–1984). В 1991–1992 гг. директором оперы был известный певец Эберхард Вехтер. С 1992 по 2010 гг. театр возглавлял Иоан Холендер. С 2002 г. музыкальным руководителем оперы был дирижер Сэйдзи Одзава.

С 1 сентября 2010 года директор Венской государственной оперы Доминик Мейер, музыкальный руководитель Венской государственной оперы – Франц Вельзер-Мест, директор балетной труппы Венской государственной оперы – Мануэль Легри. В 2014 году Франц Вельзер-Мест ушел в отставку: в настоящий момент театр проводит консультации с кандидатами на должность следующего музыкального руководителя.

Г. Малер и австро-немецкий театр

Г. Малер (1860–1911) окончил Венскую консерваторию в 1878 году. Поражение в Бетховенском конкурсе заставило его заняться дирижированием (1881). Начало его карьеры началось в небольшом городке Ольмюц. «С того момента, когда я переступил порог ольмюцкого театра, – писал он своему венскому другу, – чувствую себя, как человек, ожидающий суда небесного. Если в одну повозку с волом запрягают благородного коня, ему ничего не оста-

ется делать, как только тащиться рядом, обливаясь потом. [...] Одно лишь чувство, что я страдаю ради моих великих мастеров, что, может быть, я все-таки смогу забросить хотя бы искру их огня в души этих бедных людей, закаляет мое мужество». После Ольмюца Малер недолгое время был хормейстером итальянской оперной труппы в венском Карл-театре, а в августе 1883 года получил место второго дирижера и хормейстера в Королевском театре Касселя, где задержался на два года. Разногласия с руководством театра заставили Малера в 1885 году покинуть Кассель; он предложил свои услуги директору Немецкой оперы в Праге Анджело Нойману и получил ангажемент на сезон 1885/86.

Затем он работает в Лейпциге³⁵ (1886) и Будапеште (1888–1891). «Здесь, – писал он венскому другу, – мои дела идут очень хорошо, и я, так сказать, играю первую скрипку, а в Лейпциге у меня будет в лице Никиша ревнивый и могущественный соперник». В Королевской опере Будапешта Малеру предложили пост директора и жалование в десять тысяч гульденов в год. Далее Малера пригласили в Гамбург. Городской театр Гамбурга был в те годы одной из главных оперных сцен Германии, уступая по значению только придворным операм Берлина и Мюнхена. Малер занял пост 1-го капельмейстера с очень высоким по тем временам жалованием – четырнадцать тысяч марок в год.

Здесь судьба вновь свела его с Гансом фон Бюловом, который позднее преподнес ему лавровый венок с надписью: «Пигмалиону Гамбургской Оперы – Ганс фон Бюлов». В январе 1892 года Малер, капельмейстер и режиссер в одном лице, как писали местные критики, поставил в своем театре «Евгения Онегина»; П. И. Чайковский прибыл в Гамбург, исполненный решимости лично продиржировать премьерой, но быстро отказался от этого намерения: «...Здесь капельмейстер, – писал он в Москву, – не какой-нибудь средней руки, а просто гениальный... Вчера я слышал под его управлением удивительнейшее исполнение “Тангейзера”». В том же году во главе оперной труппы театра, с тетралогией Вагнера «Кольцо нибелунга» и бетховенским «Фиделио», Малер провел успешные гастроли в Лондоне, сопровождавшиеся, в том числе, и хвалебными рецензиями Бернарда Шоу.

В 1897 году Малер приглашен в Вену. «Когда он шел по улице, со шляпой в руке... даже извозчики, оборачиваясь ему вслед, возбужденно и испуганно шептали: “Малер!...”». Директор, уничтоживший в театре клаку, запретивший впускать опоздавших во время увертюры или первого акта – что было для того времени подвигом Геракла, непривычно сурово обходившийся с оперными «звездами», любимцами публики, представлялся венцам человеком исключительным; его обсуждали повсюду, язвительные остроты Малера моментально расходились по городу. Из уст в уста передавалась фраза, которой Малер ответил на упрек в нарушении традиций: «То, что ваша театральная публика называет “традицией”, не что иное, как ее комфорт и расхлябанность». За годы работы в Придворной опере Малер освоил необычайно разнообразный репертуар – от К. В. Глюка и В. А. Моцарта до Г. Шарпантье и Г. Пфицнера; он заново открывал для публики и такие сочинения, которые никогда прежде успехом не пользовались, включая «Жидовку» Ф. Галеви и «Белую даму» Ф.-А. Буальдьё. При этом, пишет Л. Карпат, Малеру интереснее было очищать от рутинных наслоений старые оперы; «новинки», среди которых оказалась и «Аида» Дж. Верди, в целом увлекали его заметно меньше. Хотя и здесь были исключения, в том числе «Евгений Онегин», которого Малер с успехом ставил и в Вене. Он привлек в Придворную оперу и новых дирижеров: Франца Шалька, Бруно Вальтера, позже – Александра фон Цемлинского. Преемником его стал Феликс Вейнгартнер.

Малер возглавлял театр Вены 10 лет и за это время существенно обновил репертуар театра. Осуществленные под его руководством спектакли были свободны от рутинных сценических приемов. Малер исполнял Вагнера без купюр, Моцарта – без вставок, «Фиделио» Бетховена в соответствии с авторской партитурой. Он подчинял все компоненты спектакля драматическому единству, раскрывал внутренний смысл произведения, боролся с оперными условностями и внешними нарочитыми эффектами. Впервые в Вене Малер поставил оперы «Фальстаф»

³⁵ Лейпцигская опера – 1683 – 1729, 1766 – Старый театр, 1868 – Августус-платц. Новый театр (уничтожен в 1943 г.), 1960 – современное здание (сталинский ампи́р).

Верди, «Без огня» Штрауса, оперы Моцарта, Вебера, Дебюсси. Благодаря ему венская публика услышала оперы Чайковского – «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта». Вследствие интриг Малер был вынужден покинуть театр и перебраться в США, где выступал, в том числе, и в Метрополитен-опера.

В Нью-Йорке, где он рассчитывал за четыре года обеспечить будущее своей семьи, Малер дебютировал с новой постановкой «Тристана и Изольды» – одной из тех опер, в которых он всегда и всюду имел безоговорочный успех; и в этот раз прием был восторженный. В те годы в Метрополитен пели Энрико Карузо, Федор Шаляпин, Марчелла Зембрих, Лео Слезак и многие другие. Вот весьма интересное высказывание Шаляпина: «Приехал знаменитый венский дирижер Малер, начали репетировать “Дон-Жуана”. Бедный Малер! Он на первой же репетиции пришел в полное отчаяние, не встретив ни в ком той любви, которую он сам неизменно влагал в дело. Все и вся делали наспех, как-нибудь, ибо все понимали, что публике решительно безразлично, как идет спектакль, ибо приходили слушать голоса и только». Малер осуществил в Метрополитен ряд заметных постановок, в том числе первую в Соединенных Штатах постановку «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, – на нью-йоркскую публику опера не произвела впечатления и вплоть до 1965 года на сцене Метрополитен не ставилась.

Новаторская сущность его дирижерского творчества состояла в том, что Малер добивался слияния музыкального и пластического действия. Малер стремился перестроить оперный театр из коммерческого в учреждение культурное, эстетически воспитывающее зрителя.

Опера в Германии

Зарождение оперы в Германии относят к первой трети XVII века. Исследователи отмечают, что исследование истоков немецкого оперного искусства сильно затруднено из-за утраты партитур, отсутствия нотных источников, отсутствия тиража у публикаций. В этот период оперные постановки достаточно редки и являются разовыми событиями (они, как правило, приурочены к различным празднествам при дворах местных монархов), поскольку были масштабными предприятиями: требовали больших финансовых вложений, трудоемких роскошных декораций.

Центрами развития оперы в это время являются города Дрезден, Мюнхен, Инсбрук. Именно дрезденскими артистами была представлена публике «*Дафна*» Генриха Шютца (поставлена в Торгау в 1627 году), которая признается первым опытом сочинения немецкой оперы.

В дальнейшем в немецкой музыке отмечается сильное итальянское влияние. В Ганновере, Дрездене, Инсбруке, Дюссельдорфе, и особенно в Мюнхене, оперы ставятся достаточно активно, но это преимущественно оперы итальянских композиторов и оперы, подражающие итальянским образцам. Как указывает Е. М. Браудо, оперные представления «без участия итальянских артистов и композиторов просто не мыслились... Городом обетованным для всех артистов была Вена, где образовалась целая колония итальянских музыкантов».

Около середины 1680-х годов на немецкие сцены попадают оперы Люлли «Прозерпина», «Психея», «Тезей», «Кадм и Гермiona», «Тезей», «Изис», «Психея», «Беллерофон», «Прозерпина», «Роланд», что также оказывает влияние на музыку немецких композиторов.

Гамбургский оперный театр

Формирование национальной немецкой оперной школы связывается с возникновением *Гамбургского оперного театра*. Во второй половине XVII века Гамбург, несомненно, выделялся среди других немецких городов, ибо его не коснулись напрямую события тридцатилетней войны (1618–1648). Это был крупный морской порт, который часто называли «немецкой Венецией». Сюда съезжались меценаты, крупные торговцы, а уже к концу XVII века этот город стал музыкальным центром, полным иностранных артистов – певцов и исполнителей на музыкальных инструментах, дирижеров и композиторов из всей Европы. Благодаря одному из учеников Генриха Шютца – Кристофу Бернгарду, было основано музыкальное общество, а в 1678 году открыт первый публичный оперный театр Германии, подобный тому, который был создан в Венеции.

Создание этого театра началось по инициативе городского самоуправления, а местные бюргеры обладали достаточными средствами для организации собственной оперной сцены. Театр

был открыт 2 января 1678 года оперой «Адам и Ева, или Сотворенный, павший и спасенный человек», написанной учеником Шютца Иоганном Тайле. В отличие от существующих оперных театров в других немецких городах, Гамбургский оперный театр не был придворным, первое время труппа состояла из певцов-любителей; кроме того, театр зависел не от пристрастий двора, а от вкусов протестантского среднего класса и духовенства, что нашло отражение в его репертуаре. В первые годы существования театра ставились произведения на религиозные сюжеты. Среди композиторов, писавших оперы на духовные сюжеты – Иоганн Франк (с 1678 года по 1686 год в Гамбурге было поставлено 17 опер Франка) и Николаус Штрунк. Подобные сочинения с каждым годом становились все менее привлекательными для городской публики. И к 1692 году эта разновидность музыкальной драмы практически полностью сменилась светской, что соответствовало общеевропейским тенденциям. В дальнейшем круг постановок расширился до мифологических, и легендарно-исторических, бытовых, а также опер «на злобу дня».

Одной из главных задач Гамбургской оперы, во главе которой до 1703 года стояли поэт и либреттист Кристиан Постель и член городского совета Герхард Шотт, было создание национального музыкального театра. На рубеже XVII–XVIII веков на сцене Гамбургского театра ставились спектакли, являющиеся переработками итальянских опер на немецком языке³⁶. В период 1678–1700 гг. известными гамбургскими либреттистами были Эльменхорст и Лука ван Бостель, Постель, Брессанд.

Истоки влияний французских традиций связаны с деятельностью Иоганна Зигмунда Куссера, приехавшего из Брауншвейга, где ранее он поставил целый ряд своих опер. С 1692 по 1695 г. управляющим и дирижером Гамбургской оперы являлся композитор Иоганн Зигмунд Куссер. Куссер, будучи лично знаком с Люлли, находился под воздействием творчества французского мастера. В Гамбурге он ввел увертюру по образцу произведений Люлли, танцевальные фрагменты в опере и вообще постарался привить французский стиль. В 1682 году Куссер опубликовал шесть сюит под общим названием «Музыкальная композиция согласно французской методе». В этой книге автор говорит о том, что следует подражать методу Люлли и вникать во все тонкости его манеры.³⁷

Результатом знакомства Куссера с композитором Агостино Стеффани³⁸ стало привнесение в немецкое исполнение итальянской манеры пения. В это время увлечение итальянской оперой начало приобретать общеевропейский характер. Куссер совершил попытку преобразить немецкое пение и постарался донести секреты мастерства и итальянской манеры пения исполнителям Гамбургской оперы. Он занимался с исполнителями, стремясь внедрить в их пение итальянскую манеру. Позднее это приведет к такой специфической черте гамбургских постановок, где наряду с песнями на немецком языке в традициях Lied будут звучать арии на итальянском языке³⁹.

Первым нарушил установившуюся традицию исполнения опер на национальном языке Рейнхард Кайзер, создав оперу «Клаудиус» (1703), где итальянский текст соседствовал с немецким. Он был приверженцем моды на итальянское искусство и в 1703 г. возглавил театр. Р. Кайзер – автор около 100 опер, в которых красочная и тонкая инструментовка свидетельствует о французском влиянии, вокальные формы – об итальянском, но при этом в мелодической структуре арий Кайзера все же проявляется немецкий песенный стиль.

Именно в этот период в Гамбург приезжает полный творческих надежд Г. Гендель. «Он был богат силой и доброй волей», – говорил Иоганн Маттезон, автор первой биографии Генде-

³⁶ Иоганном Франком написаны оперы на переведенные тексты итальянских либретто: «Альцеста» (1680, по Ф. Кино), «Иоделет, или Пленник самого себя» (1680, по Скаррону и Т. Корнелю).

³⁷ В 1682 году Куссер опубликовал шесть сюит под общим названием «Музыкальная композиция согласно французской методе». В этой книге автор говорит о том, что следует подражать методу Люлли и вникать во все тонкости его манеры.

³⁸ В период с 1689 по 1696 г. Стеффани жил в Ганновере, где поставил 10 опер.

³⁹ Яркий пример тому – опера «Альмира», на сюжет которой написаны сочинения у Кайзера и Генделя: у Кайзера 17 арий звучат на итальянском языке, 34 – на немецком; у Генделя из общего количества арий – 53, на итальянском языке звучат 15.

ля, его близкий друг, впоследствии известный композитор и теоретик. С 1696 года Маттезон был певцом, а с 1699 г. – капельмейстером Гамбургской оперы. Благодаря ему Гендель поступил на службу вторым скрипачом в Гамбургский оперный оркестр. Одаренность Генделя заметил директор театра Р. Кайзер и предоставил ему шанс проявить себя в оперном жанре. Он передал композитору либретто оперы «Альмира», на текст которого до этого дважды писал музыку. 8 января 1705 года на сцене Гамбургской оперы вблизи Гусиного рынка была поставлена первая опера Генделя «Альмира, королева Кастильская». Всего в Гамбурге композитором было написано 4 оперы. В 1706 году он уезжает в Италию, затем – в Англию. Именно в Англии созданы его основные произведения. В этот период в Гамбургском театре также ставятся комические оперы Георга Филиппа Телемана, произведения Иоганна Маттезона, Райнхарда Кайзера.

С 1738 года Гамбургский оперный театр прекращает свое существование. С 1741 года оперные постановки в городе возобновляются, но уже силами итальянской труппы. Таким образом, в 1730-е годы развитие немецкой оперной школы на время останавливается.

Зингшпиль Во второй половине XVIII века начинается расцвет немецкого зингшпиля (нем. *singspiel* – «песенная игра»). Глубоко национальное явление немецкого и австрийского музыкального искусства – зингшпиль (разновидность комической оперы) ведет свое начало с 1752 года, когда в Лейпциге был поставлен «Черт на свободе, или Превращение женщины» композитора Штандфуса. Вторая редакция этой оперы была сделана в 1766 году для постановки в том же Лейпциге Иоганном Адамом Хиллером (1728–1804), вписавшим яркие страницы в историю немецкого зингшпиля. Первые зингшпили с выраженными чертами немецкой народной мелодики появлялись еще в середине XVII века и носили морализующий характер. На развитие этого жанра в Германии повлияла французская и английская комическая опера (в 1743 году в Берлине поставлен на немецком языке английский фарс “The Devil to Pay or The Wires, Metamorphosed” Коффи), и первоначально сюжеты зингшпилей заимствовались из французских образцов или тщательно подражали им. Однако именно этот жанр избрали полем деятельности сторонники национального немецкого искусства, заявляющие протест против неестественной, вычурной манеры пения, которую они усматривали в опере-серии. Авторы зингшпилей стремились наполнять свои произведения такими мелодиями, которые могли бы без труда запоминаться слушателями. Среди произведений Гиллера особенной известностью пользовался зингшпиль «Охота» (1770). Интересно, что либретто для нескольких зингшпилей написал Иоганн Гете.

С 1778 года начинается расцвет австрийского зингшпиля, крупнейшими мастерами которого явились сначала И. Умлауф – его «Рудокопами» открылись спектакли немецкой оперы в Вене, К. Диттерсдорф (его перу принадлежит зингшпиль «Доктор и аптекарь»), а затем – Й. Гайдн и В. Моцарт. Зингшпиль быстро завоевал популярность в самых широких кругах венского населения.

Большинство зингшпилей создавалось на бытовые сюжеты (иногда с отдельными сказочными мотивами). Демократический характер образов подчеркивался самой музыкой, проникнутой интонациями городского и деревенского фольклора. По своей форме зингшпиль был похож на французскую комическую оперу: песни и танцы чередовались в нем с разговорными диалогами. Действие развивалось быстро и динамично, изобиловало сочными бытовыми штрихами. Музыка лучших зингшпилей увлекала слушателей своей жизнерадостностью, богатством песенных мелодий и подчас яркостью социальных характеристик. Это было по-настоящему новое и национально-самобытное явление, высшие образцы которого были созданы В. Моцартом («Волшебная флейта», 1791).

Немецкая опера первой половины XIX века

Отдельное место в истории немецкой оперы занимает «Фиделио» Бетховена. По своей стилистике она является героической оперой, напоминающей жанр «оперы спасения», возникший в революционной Франции. Ее отличительные особенности – возвышенный пафос, напряженный драматизм и экспрессивность музыки. При этом музыковеды отмечают эклектичность этого произведения, где трагические ораториальные эпизоды перемежаются с бытовыми и даже комическими. Помимо арий, ансамблей и речитативов, Бетховен включил в оперу разго-

ворные диалоги – типичный элемент зингшпиля.

В 1810-х появляются романтические оперные произведения. Среди них – первая немецкая романтическая опера «Ундина» (1813), написанная Э. Т. А. Гофманом, уже к тому времени начавшим раскрываться как романтик-прозаик, «Фауст» Людвиг Шпора (1816). В этих сочинениях проявляется свойственное всему художественному направлению отрицание обыденности, интерес к необычному, фантастическому, сверхъестественному. Однако фантастическое в музыке проявляется преимущественно в виде декоративного элемента. В «Ундине» Гофман впервые пробует применить принцип лейтмотива, в дальнейшем последовательно реализованный Вагнером.

Ключевым событием в истории немецкого оперного искусства считается появление оперы *Карла Марию фон Вебера «Волшебный стрелок»* (1820) на сюжет народной легенды. С этой оперой исследователи связывают возрождение немецкой национальной оперной школы, заявившей резкий протест против иностранных музыкальных влияний. Интенсивное развитие романтической оперы, для которой характерно слияние бытовых черт и фантастики, начинается именно после «Волшебного стрелка». У Вебера, как указывает М. Друскин, народно-бытовые элементы зингшпиля сочетаются с признаками романтической драмы. В опере соединились народный сюжет, картины крестьянского и охотничьего быта, исполненные поэзии образы природы. В «Стрелке» использованы достижения предшественников Вебера, Бетховена, Гофмана и Шпора, но, в отличие от них, как показывает Н. А. Антипова, «фантастическое становится не только основным двигателем драматического действия, но “материализуется” в таинственный, красочный музыкальный мир». Отмечают, что для «Волшебного стрелка» характерны общий романтический колорит, новизна музыкально-гармонических средств и тембровых красок, действенная роль лейтмотивов, усиление значения оркестра. В качестве музыкального материала композитор использовал народные немецкие песни и такие жанры, как вальс и марш.

В дальнейшем Вебер продолжил развивать романтическую тему в операх «Эврианта» (1823) – по мотивам старинной рыцарской легенды, «Оберон» (1826) – на сказочный сюжет и других. Их популярность значительно уступала успеху «Волшебного стрелка». За Вебером последовали многие композиторы-романтики, среди которых такие авторы, как Генрих Маршнер (1795–1861), создавший произведения «Вампир» (1828), «Храмовник и еврейка» (1829), Фридрих фон Флотов (1812–1883), перу которого принадлежит опера «Марта» (1847), и другие.

В жанре комической оперы в этот период проявили себя: *Густав Альберт Лорцинг* (1801–1851), написавший оперу «Царь и плотник» (1831) по историческому анекдоту о Петре I, в которой продолжились традиции зингшпиля; *Отто Николаи* (1810–1849), автор оперы «Виндзорские проказницы» (1849), о которой некоторые источники отзываются как о произведении, «чудесном по своему мелодическому богатству», «блещущем задорным юмором, свежестью своих мелодий и почти моцартовской легкостью в трактовке вокальных партий»; *Петер Корнелиус* («Багдадский цирюльник», 1858) и другие композиторы.

Рихард Вагнер Начиная с середины XIX века, развитие немецкого оперного искусства связано преимущественно с творчеством композитора *Рихарда Вагнера* (1813–1883). За период с 1833 по 1882 год он написал тринадцать опер.

В первый период своего творчества Вагнер ориентируется на сочинения немецких композиторов-романтиков, в первую очередь Вебера («Феи», 1833), французскую комическую («Запрет любви», 1836) и большую оперу («Риенци», 1840), где образцами для него послужили оперы Г. Спонтини и Дж. Мейербера.

Реформаторская деятельность Вагнера началась с оперы «Летучий голландец» (1841). В этой и двух следующих операх, «Тангейзере» (1845) и «Лоэнгрине» (1848), как считает Б. В. Левик, завершается развитие двух направлений романтической оперы, открытых в произведениях Вебера: демонического («Волшебный стрелок») и рыцарского («Эврианта»). Им свойственно преобладание психологического начала и отступление на второй план театральности, драматического действия. Вагнер отказывается от номерной структуры оперы, в ткань повествования каждой из опер вводятся лейтмотивы: каждый из центральных образов произведения

(Лоэнгрин и Эльза, Тельрамунд и Ортруда в «Лоэнгрине»; рыцари, Венера – в «Тангейзере» и т. д.) наделяется Вагнером своим интонационным комплексом, который возникает в наиболее важных, узловых моментах и характеризует определенную линию драмы.

Итогом этого периода стал цикл теоретических работ Вагнера, в частности книга «Опера и драма» (1850), где Вагнер сформулировал свой взгляд на дальнейшие пути развития оперы. Композитор резко осудил условности прежней оперы, несоответствие ее музыки драматическому содержанию и другие недостатки, предложив собственную концепцию музыкальной драмы, где музыка представляет собой важнейшее средство воплощения содержания оперы. Одним из необходимых условий получения нужного результата Вагнер считал соединение в одном лице композитора и либреттиста, что уже было им неоднократно реализовано во всех его операх, начиная с «Фей».

Наиболее последовательно концепция Вагнера воплотилась в «Кольце нибелунга» – цикле из четырех взаимосвязанных опер: «Золото Рейна» (1854), «Валькирия» (1856), «Зигфрид» (1871), «Гибель богов» (1874), созданном на основе скандинавских и немецких легенд и мифов, в том числе таких произведений, как «Старшая Эдда» и «Сага о Вельсунгах». Философская концепция тетралогии принадлежит самому автору.

В операх цикла Вагнер избегает законченных арий, хоров, ансамблей, заменяя их длительными монологами и диалогами, перетекающими друг в друга, вводя в оперную практику понятие «бесконечной мелодии». По словам М. Е. Тараканова, «широкая распевность слилась в них с декламационностью в вокальных партиях нового типа, в которых непостижимо объединились певучая кантилена и броская речевая характерность».

Большую роль играет развитая лейтмотивная система и оркестр, благодаря которому создается особый тип симфонизированной музыкальной драмы, включаются и самостоятельные инструментальные фрагменты: «Полет валькирий», «Путешествие Зигфрида по Рейну», «Траурный марш Зигфрида» и другие. Сам оркестр увеличен до четверного состава, особенно усилена медная группа (помимо прочего, в нее входят восемь валторн) и ударные. Для исполнения музыки тетралогии композитором также предусмотрены шесть арф и 18 наковален разной величины.

Создание полного цикла «Кольцо нибелунга» заняло у Вагнера 26 лет. Между «Валькирией» и «Зигфридом» композитор написал еще две оперы – «Тристан и Изольда» (1859) и «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868). В опере «Тристан и Изольда», главной темой которой является трагедия любви и смерти, Вагнер полностью концентрируется на внутреннем мире и переживаниях своих героев, меньше заботясь о внешнем действии. Опера «Нюрнбергские мейстерзингеры», в отличие от других вагнеровских сочинений, написана на историко-бытовой сюжет. Последнее произведение Вагнера – драма-мистерия «Парсифаль» (1882) – представляет собой синтез всех предыдущих творческих находок Вагнера. Как считает М. Е. Тараканов, «Вагнер занял совершенно исключительное положение в европейской музыке XIX столетия – трудно назвать композитора, который не испытал бы его влияния. Открытия Вагнера сказались на развитии музыкального театра в XX веке».

Оперные театры Германии

Байройтский фестивальный театр (Bayreuth Festspielhaus) был построен под руководством самого Р. Вагнера на базе нереализованного проекта оперного театра в Мюнхене, выполненного Готфридом Земпером. Основную сумму средств на

строительство удалось собрать путем выпуска сертификатов. Постройка началась в день рождения Вагнера 22 мая 1872 года. Работы активно продвигались вплоть до 1873 года, пока внезапно не закончились собранные на пожертвования спонсоров деньги. На помощь пришел король Баварии Людвиг Второй, выделивший в 1874 году недостающую сумму денег. Благодаря ссуде в 400 000 марок, которую семья Вагнера полностью выплатила с процентами к 1910 году, театр был завершён к лету 1876 года. С 13 по 17 августа 1876 года здесь впервые был показан миру оперный цикл «Кольцо Нибелунгов» (“Ring des Nibelungen”), общей продолжительностью 15 часов. На открытие фестиваля приехало много известных личностей. Так, среди прочих, в первый год фестиваля Байройт посетили император Вильгельм Второй и австрийская импера-

трица Сиси, художник Ренуар и скульптор Роден, писатели Марк Твен и Джордж Бернард Шоу. Тогдашний Байройт оказался совершенно не готовым к первому фестивалю, в городе не хватало гостиниц и ресторанов. Петр Ильич Чайковский так описывал Байройт в своем дневнике: «Приходится сражаться за каждый кусок хлеба и каждый бокал пива».

Внутреннее устройство театра необычно, поскольку зал не имеет никаких галерей или балконов, а оркестр расположен под сценой и скрыт от глаз публики, чтобы не отвлекать ее от представления. Интерьер отделан деревом. Кроме того, в зале соблюден акустический баланс между оркестром и певцами, что делает невозможным исполнение в зале неоперной музыки. Прикрытие над оркестровой ямой обеспечивает равномерное звучание оркестра. Двойной просцениум зрительно увеличивает сцену.

Сегодня театр служит в основном для постановки опер Рихарда Вагнера в рамках Байройтского фестиваля. В театре выступали такие великие дирижеры, как Карл Мук, Вильгельм Фуртвенглер, Ганс Кнаппертсбуш, Герберт фон Караян, Карл Бем.

Берлинская государственная опера (Staatsoper Berlin), также именуемая Немецкой государственной оперой (*Deutsche Staatsoper*) – самое старое театральное здание в Берлине. До 1918 года она называлась Королевская придворная опера (*Königlichen Hofoper*).

Здание было построено между 1741 и 1743 годами архитектором Георгом Вензеслаусом фон Кнобельсдорфом. Театр начал свою работу еще до окончания строительства. 7 декабря 1742 года в еще незаконченном помещении публике была представлена опера «Цезарь и Клеопатра» К. Г. Грауна, основателя и первого руководителя театра (до 1759 большинство его опер было впервые поставлено на сцене этого театра). Здание в 1788 было реконструировано, и театр вновь открылся оперой «Андромеда» Рейхардта, который возглавлял театр с 1775 по 1794 гг.

В первые десятилетия существования на сцене театра шли в основном оперы итальянских композиторов, пели главным образом итальянские певцы. С конца XVIII века наряду с итальянскими и французскими ставятся произведения немецких композиторов, в т. ч. В. А. Моцарта – «Свадьба Фигаро» (1790), «Дон Жуан» (1790), «Так поступают все» (1792), «Волшебная флейта» (1794). До 1801 года театр посещали исключительно представители двора и приглашенные гости, и только в 1808 году его двери были открыты для широкой публики.

В 1820–42 гг. главным дирижером театра был Спонтини, на сцене именно этого театра состоялась премьера оперы Вебера «Волшебный стрелок». В 1844 году был поставлен «Летучий голландец» Вагнера (под управлением автора).

Художественным руководителем театра в 1842–50 гг. был Дж. Мейербер. Со 2-й половины 1850-х годов ставятся оперы Дж. Верди («Трубадур», 1857; «Эрнани», 1859; «Травиата», 1860; «Бал-маскарад», 1861), произведения Р. Вагнера («Тангейзер», 1856; «Лоэнгрин», 1859; «Мейстерзингеры», 1870; «Тристан и Изольда», 1876; в течение 1884–88 была поставлена тетралогия «Кольцо нибелунга»).

С 1919 года Немецкую государственную оперу возглавлял композитор М. Шиллингс, в 1925–35 главным дирижером был Э. Клайбер, который значительно расширил репертуар; впервые на сцене театра появились произведения русской классики – «Царская невеста», «Золотой петушок», «Снегурочка» (все в 1923 г.), «Борис Годунов» (1926). Событием в истории немецкого музыкального театра явилась постановка оперы «Воццек» Берга (1925). В театре работали дирижеры – В. Фуртвенглер, К. Краус, Г. Караян.

Годы фашистского режима (1933–45) пагубно отразились на деятельности театра. Многие исполнители вынуждены были покинуть Германию. Во время 2-й мировой войны здание театра было частично разрушено, и в 1945–55 гг. спектакли давались в помещении «Адмирал-паласт» (здесь в 1951 году состоялась премьера оперы «Осуждение Лукулла» Дессау).

В 1955 году Немецкая государственная опера открылась в восстановленном здании (архитектор Р. Паулинк) оперой Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». В период, когда Германия была разделена на две страны, а Берлин – на два города, Немецкая государственная опера продолжала оставаться интернациональным театром. Это было возможно благодаря деятельности тогдашнего интенданта театра Ганса Пишнера. После падения Берлинской стены новый импульс деятельности театра дал выдающийся современный музыкант – дирижер и пианист

Даниэль Баренбойм, ставший в 1990 году художественным руководителем Немецкой государственной оперы.

Немецкая опера в Берлине (Deutsche Oper Berlin) – оперный театр, основанный в 1912 году как оперный театр города Шарлоттенбург, под названием Немецкий дом оперы (Deutsches Opernhaus), и открылся постановкой оперы Людвига ван Бетховена «Фиделио». В 1920 году Шарлоттенбург был включен в состав Берлина, а в 1925 г. театр был переименован в Городскую оперу (Städtische Oper). Однако вскоре после перехода власти в Германии к нацистам управление театром перешло от городской администрации к Имперскому министерству народного просвещения и пропаганды, и театру было возвращено старое название. В 1935 г. была проведена реконструкция здания на Бисмаркштрассе, а 23 ноября 1943 года оно было разрушено бомбардировкой.

Новое здание Немецкой оперы было построено к 1961 году по проекту Фрица Борнемана и открылось 24 сентября оперой Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан» (в заглавной партии был занят Д. Фишер-Дискау, оркестром дирижировал Ф. Фричай). Театр рассчитан на 1900 зрителей. Сезон длится с сентября по март. Среди главных дирижеров театра: Бруно Вальтер, Ференц Фричай, Лорин Маазель, Йезус Лопес-Кобос, Джузеппе Синополи и др.

Komische Oper – один из ведущих музыкальных театров Германии. Он открылся в 1947 году в Берлине спектаклем «Летучая мышь» И. Штрауса. Основатель, художественный руководитель и режиссер «Комише-опер» В. Фельзенштейн стремился к созданию реалистического музыкального театра нового типа. Творческая программа «Комише-опер», направленная против театральной рутины, близка оперной реформе К. С. Станиславского. Обязательные требования этой программы – творческое прочтение оперной партитуры в соответствии с авторским замыслом, гармоничное слияние музыки и сценического действия в спектакле, эмоциональная выразительность и психологическая правдивость оперного пения, то есть, по словам Фельзенштейна, «превращение музыкального действия с поющими героями в театральную реальность, которой зритель верит безоговорочно».

Первым значительным спектаклем «Комише-опер», привлечшим внимание к новому театру, была постановка оперы «Кармен», осуществленная в 1949 году В. Фельзенштейном и дирижером О. Клемперером в авторском варианте (с разговорными диалогами). В театре в разное время работали дирижеры: О. Клемперер, М. Цаллингер, Г. Бирнс, В. Кнер, В. Нойман, К. Мазур, К. Ф. Фойгтман, Г. Банер, И. Виллер, В. Мюллер и др.

ЧАСТЬ III. РУССКИЙ ТЕАТР: ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Истоки, рождение и развитие театра в XVIII веке

Истоки театра уходят в народное творчество и, прежде всего, в обряды. Например, сжигание чучела на Масленицу есть не что иное, как одно из первых театральных

представлений. Эту игровую стихию подхватили и развили первые профессиональные артисты – скоморохи. Первое упоминание о них есть в старинных сказаниях и летописях и относится к IX веку. В XV веке на Руси в публичных площадных действиях участвовали ряженные в традиционных масках. Эти «машкары», как их называли, выросли на основе скоморошьевого искусства. В начале XVI века в Московском кремле для скоморохов была построена Потешная палата, получившая особую известность при царе Иване Грозном. Специальным указом 1648 года царь Алексей Михайлович выступления скоморохов запретил.

Датой рождения театра принято считать 17 октября 1672 года. Именно в этот день в селе Преображенском, в одном из летних царских дворцов, был сыгран первый спектакль в истории русского театра. *Комедийная хоромина* – первое театральное сооружение – была возведена в 1672 году по приказу царя Алексея Михайловича в Преображенском, недалеко от Москвы. Инициатором создания театра наподобие европейского стал боярин Артамон Сергеевич Матвеев. Драматургом был назначен немецкий пастор Иоганн Готфрид Грегори. Труппу театра из шестидесяти четырех человек набрали из иноземцев-детей, живших в Москве. Пастор Грегори и переводчик посольского приказа Юрий Гивнер занимались сюжетом и отработкой текста на библейский сюжет. Сначала поставленная пьеса была написана на немецком языке, и только потом изложена на русском, однако все репетиции в театре проходили на двух языках. 17 октября 1672 года состоялось первое представление великого русского театра. Спектакль «Есфирь», или «Артаксерксово действо», состоял из семи действий с прологом и эпилогом (шел без антракта) и имел ошеломительный успех.

17 октября 1672 г. прошло открытие долгожданного театра и первое представление. На этом важном событии присутствовали сам царь и все его ближние бояре. В специальной ложе находились царица и ее придворные дамы. Первое представление длилось десять часов, но царь досмотрел все до конца и остался очень доволен. Когда спектакль был окончен, зрители тут же отправились в баню, так как считали, что после такого «действия» необходимо смыть с себя все грехи. Театр называли в то время «позорищем». Содержание пьес основывалось на библейских темах, однако каждый акт завершался богопротивными балетными дивертисментами. Потому балеты при дворе получили прозвище «междусенья» – от слова «сень», значившего «акт». Исполнителей для «междусений» постановщик Грегори нашел в Немецкой слободе. В этом, конечно, сказывалось влияние французского балета, который окончательно оформился в самостоятельный вид искусства при Людовике XIV и стремительно распространялся при европейских дворах. В 1661 году в Париже даже открылась Королевская академия танца! И уже 8 февраля 1673 года при дворе Алексея Михайловича был поставлен первый балетный спектакль «Балет об Орфее и Эвридике». Церемонные позы, поклоны, медленные танцы, переходы, местами – заученный текст и голосовые вокальные партии.

В 1673 году театр был перенесен в другое помещение, которое находилось над Аптекарской палатой Кремля. Труппа актеров тоже пополнилась.

Всего девять «комедий» было поставлено на сцене этого театра: «Артаксерксово действо» (1672), «Комедия о Товии-младшем» (1673), «Олоферново действо» (1674), «Темир-Аксаково действо» (1675), «Егорьева комедия» (1675), «Комедия об Адаме и Еве» (1675), «Комедия об Иосифе» (1675), «Комедия о Дабиде с Галиадам» (1676), «Комедия о Бахусе с Венусом» (1676). Из всех пьес, что составляли репертуар театра, сохранились только «Артаксерксово действо» и «Олоферново действо».

После смерти Алексея Михайловича (1676) спектакли в царских палатах прекратились, ибо новый царь Федор Алексеевич не любил подобного рода зрелищ.

Следующее театральное здание, выстроенное в Москве на Красной площади против Никольских ворот Кремля, появилось в 1702 году и именовалось «Комедияльная храмина». Оно появилось по приказу царя Петра I и предназначалось для публичного государственного театра. Новый театр значительно отличался от существовавшего во времена царя Алексея Михайловича. Он был общедоступным, то есть рассчитанным не на придворного, а на городского зрителя. Петр I придавал этому театру большое значение. «Комедияльная храмина» вмещала в себя до 400 зрителей. Спектакли давались два раза в неделю: по понедельникам и четвергам. Цены на билеты были 10, 6, 5 и 3 копейки. Театр был ориентирован на немецкий вкус. Труппа «Комедияльной храмина» состояла из немецких актеров, а возглавлял ее антрепренер Кунст. Труппа Кунста, естественно, могла играть тот репертуар, который сама знала. Спектакли шли на немецком языке. Вероятно, именно этим объясняется тот факт, что публика не очень охотно ходила в театр. Иногда на спектаклях присутствовало не более двадцати пяти человек. Все это привело к тому, что в 1706 году «Комедияльная храмина» была закрыта.

Следующая страница истории русского театра связана с именем императрицы Анны Иоанновны, которая решила устроить при российском дворе «забаву по моде» – придворную камерную музыку, пригласив в 1732 году музыкантов-виртуозов и певиц из Италии. Приезжим было определено высокое жалование, и, как пишет Якоб фон Штелин, «для упомянутого оркестра, а также для итальянской комедии и интермедии был предоставлен так называемый старый Зимний дворец, вместительное двухэтажное здание у Большой Невы, бывшее прежде резиденцией Петра». В день рождения Анны Иоанновны – 29 января 1736 года – итальянской труппой было показано необычное зрелище – «Сила любви и ненависти. Драма на музыке» Франческо Арайя. Опера исполнялась на итальянском языке, но В. К. Тредиаковским был сделан и перевод либретто на русский язык. Оркестр состоял из сорока с лишним человек, сцена поразила всех роскошными декорациями. Устроители спектакля за короткое время меняли грандиозные декорации, изображавшие гигантские крепости и военные орудия, штурмы стен многочисленными отрядами, бреши в крепости, образующиеся при этом, атаки слонов, к тому же еще и гигантский амфитеатр с тронem, возле которого стояла золоченая скульптура Геркулеса, а также галереи, темницы и царские палаты. Все это обеспечивало успех новому предприятию.

После постановки «Силы любви и ненависти» стало традицией отмечать дни рождения императрицы оперой. В январе 1737 и 1738 годов шли еще две оперы Франческо Арайи – «Семирамида, или Притворный Нин» и «Артаксеркс». При Анне Иоанновне с организации в 1738 году Танцевальной школы началась история петербургского императорского Театрального училища.

На торжествах по случаю коронации Елизаветы Петровны (1741) было решено поставить оперу И. А. Хассе «Милосердие Тита». «Для этой оперы в Москве у Язуы, против императорского дворца, – писал Якоб фон Штелин, – на громадном плацу был выстроен в новейшем стиле оперный театр, вмещающий 5000 зрителей». Впервые из придворной певческой капеллы были привлечены певцы в оперный хор, что было неслыханным событием для того времени. Опера прошла с огромным успехом три раза.

27 февраля 1755 года. Именно в этот день петербургские любители музыки увидели и услышали первую постановку оперы на русский текст. Поэт Александр Петрович Сумароков⁴⁰ подготовил либретто, взяв за основу историю любви двух героев из Овидиевых «Метаморфоз» – Кефала и его жены Прокриды. Сюжет пользовался популярностью в европейском искусстве – на него писали картины (Корреджо), пьесы и оперы (Кьябрера, Арди, Кальдерой, а затем Гретри, Рейхард и др.). Новую оперу называли «Цефал и Прокрис» (так тогда произносились имена главных персонажей). Привыкший к изощренному итальянскому стилю слушатель

⁴⁰Александр Петрович Сумароков (1717–1777) закончил кадетский корпус, писал и ставил трагедии в его театре. Современники называли его «Северным Расином». Поэтические жанры: оды эпистолы (послания), сатиры, элегии, песни, эпиграммы, мадригалы; 9 трагедий («Гамлет», «Дмитрий-самозванец», «Мстислав»), 12 комедий.

был приятно удивлен, во-первых, тем, что исполняли все арии русские актеры, которые к тому же нигде в чужих краях не обучались, во-вторых, что старший «от роду не более 14 лет», и, наконец, в-третьих, что пели они по-русски. Известны, благодаря все тому же Штелину, имена остальных актеров: Николай Клутарев, Степан Рашевский и Степан Евстафьев. «Эти юные оперные артисты поразили слушателей и знатоков своей точной фразировкой, чистым исполнением трудных и длительных арий, художественной передачей каденций, своей декламацией и естественной мимикой».

Заметную роль в становлении Русского драматического искусства сыграл *театр Шляхетского корпуса*. Шляхетский корпус как учебное заведение для дворян был открыт в 1731 году. Первоначально в нем спектакли ставились на французском языке в качестве упражнений для овладения иностранным языком. В этом корпусе получил свое образование первый русский профессиональный драматург А. П. Сумароков. Он же в 1747 году стал преподавателем корпуса и здесь вместе со своими учениками поставил свою первую трагедию «Хорев» (1749). Спектакли стали даваться регулярно. И устраивались они не только в стенах корпуса. Играли кадеты и в Оперном доме для двора. С начала 1750 года по распоряжению императрицы Елизаветы Петровны кадеты начинают исполнять пьесы первого русского драматурга Сумарокова при дворе. В 1752 году для подготовки к профессиональной актерской деятельности в корпус были отданы приехавшие из Ярославля актеры-любители: И. А. Дмитриевский, А. Ф. Попов, Ф. Г. и Г. Г. Волковы. Императрица Елизавета была чрезвычайно увлечена представлениями кадетского театра. «Сама императрица, по-видимому, занялась этой труппой... – писала в своих «Записках» позже Екатерина II. – Ей вовсе не надоело смотреть на представление этих трагедий, она сама заботилась о костюмах актеров». Кроме того, был введен придворный обычай – обязательное посещение кадетского театра. На основе подготовленной здесь Сумароковым труппы в 1756 году указом императрицы Елизаветы Петровны был учрежден *первый «русский для представления трагедий и комедий театр»*. Под театр был отдан Головкинский каменный дом на Васильевском острове. Директором театра был назначен Александр Петрович Сумароков.

Театры России. Большой театр Петербурга

Как свидетельствуют архивные документы, первое каменное здание Большого театра начали возводить в 1775 году по проекту Антонио Ринальди. В дальнейшем, после того как Ринальди упал с лесов и не мог лично наблюдать за ходом работ, Екатерина II поручила немецкому театральному декоратору и архитектору Людвигу Филиппу Тишбейну создать новый проект театра, который и был воплощен архитекторами Ф. В. фон Бауром и М. А. Деденевым. Открытие его состоялось в 1783 году, хотя, основываясь на других свидетельствах, годом открытия можно считать 1784 год. Массивное здание театра имело скромно оформленный фасад, украшенный дорическими пилястрами.

Вот как Георги описывает здание Большого театра: «Снаружи онный представляет здание величественного вида. Над главным входом стоит изображение сидящей Минервы из каррарского мрамора, с ее символами, и на щите: «*Vigilando quiesco*» (покоясь, продолжаю бдение)». Здание имело 8 крылец, 16 выходов; копь Минервы служило громоотводом». Театр вмещал около 2 тысяч зрителей, имел 3 яруса. Декорации для нового театра были написаны крупными мастерами П. Гонзаго и Скотти.

В 1802 году император Александр I пожелал увеличить и отделать заново Большой театр, сделать более парадным его внешний облик. Эта задача была возложена на французского архитектора Тома де Томона. Все работы были выполнены за восемь месяцев необычайно короткий по тому времени срок и завершены в 1805 году, за что зодчий получил титул придворного архитектора.

Тома де Томон увеличил объем здания (причиной перестройки была именно малая вместимость театра), пристроил со стороны главного фасада восьмиколонный ионический портик с фронтоном в стиле высокого классицизма. Театр получил богатую внутреннюю отделку. Царская ложа из середины театра по желанию императора Александра I перенесена была в 1-й ряд лож и ничем не отличалась от остальных.

Большой Каменный театр, подобного которому по размерам не было тогда и в Париже, стал столичной достопримечательностью наряду с Адмиралтейством и Казанским собором. Большой театр – грандиозное здание с восьмиколонным портиком – можно видеть на многих рисунках и литографиях так называемой «пушкинской» эпохи.

В 1811 году театр сгорел, но его восстановили в 1818 году по проекту архитекторов А. Модюи. Теперь это тот самый театр, куда Евгений Онегин мчался из ресторана Талона. Здесь «блистательна, полувоздушна, смычку волшебному послушна», танцевала Истомина.

В 1813 году, обследуя Большой театр после пожара, Тома де Томон упал со стены, и от полученных травм скончался.

После реконструкции в 1835–1836 годах архитектором А. Кавосом зрительный зал стал вмещать до 3 тысяч зрителей (первоначально зрительный зал имел 3, впоследствии 5 ярусов). Сцена переоборудована декоратором А. А. Роллером. Во всей Европе Каменный театр считался образцом театрального здания. С 1783 года в нем давались оперные, балетные, а также драматические (до создания в 1832 году Александринского театра) спектакли, проводились концерты, балы и другие увеселительные мероприятия. До середины XIX века здесь выступала императорская придворная труппа.

Обретение театром своего дома привело к становлению оперной и балетной культуры в России. Вплоть до конца XVIII века в Петербурге главенствовали итальянские и французские хореографы – Франц Гильфердинг, Шарль Лепик, Гаспаро Анджолини, Джузеппе Канциани, но вскоре здесь стали зажигаться и российские звездочки. В Северной Пальмире начал работать первый русский хореограф Иван Вальберх (Лесогоров), в своем творчестве отдававший предпочтение пантомиме и балетам-дивертисментам. А танцовщики Адам Глушковский, Евгения Колосова, Евдокия Истомина, Вера Зубова и Екатерина Телешева стали первыми балетными знаменитостями со славянскими фамилиями.

В 1803 году капельмейстером итальянской и русской оперной труппы стал известный итальянский композитор Катерино Кавос⁴¹, балетную возглавил французский хореограф Шарль Дидло, задумавший сделать императорский балет лучшим в мире. Изрядно обрусевшие Кавос и Дидло не ограничивались в своем репертуаре зарубежной классикой. На сцене театра были поставлены балет «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (посвящение войне 1812 года), опера «Иван Сусанин», ставшая одной из первых русских опер и в каком-то смысле предтечей «Жизни за царя» Михаила Глинки, «Кавказский пленник, или Тень невесты» по мотивам произведения Александра Пушкина. Музыку к ним написал Катерино Кавос, а созданием либретто и постановкой занимались Шарль Дидло и Иван Вальберх. На рубеже XVIII и XIX веков в театре были поставлены произведения отечественных композиторов, заложившие основы русского музыкально-драматического стиля – «Орфей» и «Ямщики на подставе» Евстигнея Фомина, «Мельник, колдун, обманщик и сват» Михаила Соколовского и «Несчастье от кареты» с текстом Княжнина и музыкой Василия Пашкевича.

В театре состоялись премьеры опер М. И. Глинки – «Жизнь за царя» (1836), ознаменовавшей рождение новой русской классической оперы, и «Руслан и Людмила» (1842). Ставились также оперы других русских композиторов; выступали певцы Е. С. Сандунова, П. В. Злов, П. Т. и В. Ф. Рыкаловы, А. Я. Петрова, О. А. Петров, Леон Леонов, Г. Климовский, А. Г. Ефремов, В. А. Шемаев, Я. С. и А. И. Воробьевы.

С 1843 года императорский театр абонировала итальянская оперная труппа, и с его сцены зазвучали голоса Джованни Рубини, Полины Виардо-Гарсиа, Аделины Патти, Джудитты Гризи. Здесь танцевали Мария Тальони, Жюль Перро, Фанни Эльслер.

В 1847 году на этой сцене дебютировал Мариус Петипа, сменивший в должности главного императорского балетмейстера другого французского хореографа Артура Сен-Леона

⁴¹ Антрепренер Антонио Казасси, не ведая, оказал России огромную услугу, пригласив с собой в Россию тогда мало известного итальянского композитора Катерино Кавоса. Принятый на работу в императорский театр вместе с итальянской труппой, он вскоре занялся музыкальной частью Императорских театров и потребовал разделения драматической и музыкальной труппы, а затем и музыкальная разделилась на оперную и балетную.

и связавший свою жизнь с русским балетом на целых полвека. В 1886 году прошел последний спектакль (опера «Кармен» Ж. Бизе).

После закрытия Большого (Каменного) театра в 1886 году здание было передано Русскому музыкальному обществу для перестройки под Консерваторию, и, будучи частично разобрано, оно вошло в новое здание Консерватории, существующее и поныне.

Эрмитажный театр

Эрмитажный театр (1783) строился при императорском дворце Эрмитажа по решению Екатерины II архитектором Джакомо Кваренги на фундаменте здания «Театрального корпуса», которое уже принадлежало Императорским театрам. На сегодня Эрмитажный театр – самое старое из сохранившихся театральных зданий Санкт-Петербурга.

Это небольшой придворный театр вместимостью 250 мест, рассчитанный на императорскую семью и небольшой круг избранных и приближенных лиц. Сам зрительный зал уникален: небольшой по объему, он устроен так, что не требует использования театральных биноклей. Все происходящее на сцене хорошо видно с любого места. Зал обладает уникальной, с античным оттенком, формой и особым объемом с естественной прекрасной акустикой. Эти особенности театра еще раз подчеркивают мастерство и природный дар его архитектора. А вот его фундамент, на котором он стоит, по своему возрасту ровесник самому городу. Архитектор использует основание и стены предшествующих сооружений. Каменный театр при Эрмитаже строится на месте помещений старого, четвертого по счету, Зимнего дворца. 16 ноября 1785 года премьерой комической оперы А. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» театр открыл свой первый сезон.

Михайловский театр

Блестящая история *Михайловского театра* началась с выбора архитектора здания. Тонкий знаток искусства, Александр Брюллов строил здание театра, вписывая его в уже сложившийся ансамбль площади Искусств, и потому фасады театра выполнялись по проектам Карла Росси для «рифмы» со зданием Михайловского дворца. Брюллов создал волшебную шкатулку: о том, что за скромным фасадом скрывается театр, можно догадаться лишь по крыше, где за куполом над зрительным залом видна высокая коробка сцены. Весь блеск императорского театра заключен внутри: серебро и бархат, зеркала и хрусталь, живопись и лепнина. 8 ноября 1833 года театр открыл свои двери для первых зрителей.

Театр и дворец, носящие имя великого князя Михаила Павловича, со временем стали прочно ассоциироваться с изящными искусствами. В 1859 году архитектор Альберт Кавос, по воле судьбы отвечающий за городские музыкальные театры, перестраивает здание, расширяет сцену и надстраивает ярус в зрительном зале: театр становился все более популярным. Именно во время этой перестройки в Михайловском театре появился плафон итальянского художника Джованни Бузатто «Победа сил просвещения и наук над темными силами невежества». В театр съезжался весь петербургский свет, включая двор и императорскую семью. На сцене театра выступали французская и немецкая труппы, а за дирижерским пультом не раз стоял маэстро Иоганн Штраус.

После 1917 года история театра стала более драматической, но не менее насыщенной. После революции иностранные актеры были вынуждены покинуть страну, и для Михайловского театра остро встал вопрос формирования собственной труппы. 6 марта 1918 года театр открыл новый сезон в роли второго государственного оперного театра Петрограда; в 1920 году театр получил название Государственного академического театра комической оперы; в 1921-м он был переименован в Малый академический театр, а в 1926-м – в Ленинградский академический Малый оперный театр (МАЛЕГОТ). И, несмотря на трудную судьбу в эти годы, театр оставался на пике городской жизни. В 1930-е годы балетную труппу возглавил выдающийся танцовщик и хореограф Федор Лопухов. Одновременно с этим театр становится некой «лабораторией по созданию советской оперы». На его сцене впервые были поставлены оперы «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Шостаковича, и новаторская «Пиковая дама» Всеволода Мейерхольда. После войны Малый театр оперы и балета продолжил сотрудничество с современными композиторами, впервые в мире поставив «Войну и мир» Сергея Прокофьева. Со временем все

большую роль в театре стали играть не театральные режиссеры, а известные дирижеры: Борис Хайкин, Кирилл Кондрашин, Эдуард Грикуров, Юрий Темирканов, Курт Зандерлинг.

В 1989 году театру было присвоено имя Модеста Петровича Мусоргского, а на сцене главенствующую роль заняла русская классика: «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Золотой петушок» и «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородин. В 2001 году всплывает из глубины времен прежнее, дореволюционное название. С 2007 года историческое название – Михайловский театр – возвращается на первый план и в официальном наименовании добавляется к существовавшему с 1991 года: Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского – Михайловский театр.

Мариинский театр

В 1859 году, после того, как сгорел расположенный напротив Большого театра Театр-цирк, построенный по проекту Альберто Кавоса в 1847–1848 годах, этот же архитектор возвел на этом месте новое театральное здание, предназначенное для труппы Императорских театров. Театр был назван Мариинским в честь супруги Александра II императрицы Марии Александровны. Первый театральный сезон в новом здании открылся 2 октября 1860 года оперой Михаила Глинки «Жизнь за царя» под управлением главного капельмейстера Русской оперы Константина Лядова, отца будущего знаменитого композитора Анатолия Лядова.

Мариинский театр упрочил и развил великие традиции первой русской музыкальной сцены. С приходом в 1863 году Эдуарда Направника, сменившего Константина Лядова на посту главного капельмейстера, началась славнейшая эпоха в истории театра. Полвека, отданные Направником Мариинскому театру, отмечены премьерными самыми значительными в истории русской музыки опер. Назовем лишь некоторые из них – «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородин, «Орлеанская дева», «Чародейка», «Пиковая дама», «Иоланта» Чайковского, «Демон» Рубинштейна, «Орестея» Танеева... В начале XX века в репертуаре театра оперы Вагнера (среди них тетралогия «Кольцо нибелунга»), «Электра» Рихарда Штрауса, «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, «Хованщина» Мусоргского...

В 1883–1886 годах здание перестраивалось архитектором Виктором Шретером под наблюдением Николая Бенуа. После его перестройки, в 1886 году сюда были перенесены балетные спектакли, до этого времени продолжавшие идти на сцене Большого Каменного театра. Само же здание Большого театра было передано Русскому музыкальному обществу и затем в 1896 году перестроено архитектором Владимиром Николаем в консерваторию.

9 ноября 1917 года со сменой власти театр, ставший Государственным, был передан в ведение комиссариата просвещения РСФСР, в 1920 году он стал академическим и с тех пор полностью назывался «Государственный академический театр оперы и балета» (сокращенно ГАТОБ). В 1935 году, вскоре после убийства первого секретаря Ленинградского обкома ВКП(б) Сергея Кирова, театру было присвоено имя этого революционера.

Наряду с классикой прошлого века на сцене театра в 20-е – начале 30-х годов появляются современные оперы – «Любовь к трем апельсинам» Сергея Прокофьева, «Воцек» Альбана Берга, «Саломея» и «Кавалер розы» Рихарда Штрауса; рождаются балеты, утверждающие популярное в течение десятилетий новое хореографическое направление, так называемый драмбалет – «Красный мак» Рейнгольда Глиэра, «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» Бориса Асафьева, «Лауренсия» Александра Крейна, «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева и др.

Последней предвоенной оперной премьерой Кировского театра был вагнеровский «Лоэнгрин», второй спектакль которого закончился поздним вечером 21 июня 1941 года, но назначенные на 24 и 27 июня спектакли заменили на «Ивана Сусанина». Во время Великой Отечественной войны театр был эвакуирован в Пермь, где состоялись премьеры нескольких спектаклей, в том числе премьеры балета Арама Хачатуряна «Гаянэ». По возвращении в Ленинград театр открыл сезон 1 сентября 1944 года оперой Глинки «Иван Сусанин».

В 50–70-е гг. в театре были поставлены такие знаменитые балеты, как «Шурале» Фариды Яруллина, «Спартак» Арама Хачатуряна и «Двенадцать» Бориса Тищенко в хореографии Лео-

нида Якобсона, «Каменный цветок» Сергея Прокофьева и «Легенда о любви» Арифа Меликова в хореографии Юрия Григоровича, «Ленинградская симфония» Дмитрия Шостаковича в хореографии Игоря Бельского, одновременно с постановкой новых балетов в репертуаре театра бережно сохранялась балетная классика. В оперном репертуаре наряду с Чайковским, Римским-Корсаковым, Мусоргским, Верди, Бизе появились оперы Прокофьева, Держинского, Шапорина, Хренникова.

В 1968–1970 гг. была осуществлена генеральная реконструкция театра по проекту Саломеи Гельфер, в результате которой левое крыло здания было «вытянуто» и приобрело нынешний вид.

Важным этапом в истории театра в 80-е годы стали постановки опер Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», осуществленные возглавившим театр в 1976 году Юрием Темиркановым. В этих постановках, которые до сих пор сохраняются в репертуаре театра, заявило о себе новое поколение артистов. В 1988 году, после смерти Евгения Мравинского и ухода Юрия Темирканова в филармонию, художественным руководителем и главным дирижером Кировского театра стал Валерий Гергиев. 16 января 1992 года театру было возвращено его прежнее название.

Сегодня театральный комплекс включает в себя собственно основное здание на Театральной площади, концертный зал (с 2006), вторую сцену на Крюковом канале (с 2013) и филиал во Владивостоке (с 2016). С 1988 года художественным руководителем и директором театра является Герой Труда Российской Федерации, народный артист РФ, лауреат Государственных премий РФ Валерий Гергиев.

За годы своей истории Мариинский театр подарил миру многих великих артистов: здесь служил выдающийся бас, основоположник российской исполнительской оперной школы Осип Петров, оттачивали свое мастерство и достигли вершин славы такие великие певцы, как Федор Шаляпин, Иван Ершов, Медея и Николай Фигнер, Софья Преображенская. Блистали на сцене артисты балета: Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Вацлав Нижинский, Галина Уланова, Рудольф Нуреев, Михаил Барышников. Здесь начинал свой путь в искусство Джордж Баланчин. Театр был свидетелем расцвета таланта гениальных художников-декораторов, таких как Константин Коровин, Александр Головин, Александр Бенуа, Симон Вирсаладзе, Федор Федоровский. И многие, многие другие.

Москва Большой театр

В 1776 г. по указу императрицы Екатерины II началось строительство театрального помещения в Москве. Исполнителем был назначен князь Петр Васильевич Урусов, который тут же принялся за строительство. Но здание сгорело, не успев стать театром и принять ни актеров, ни зрителей. Раздосадованный князь поручил делу своему компаньону М. Медоксу, который и построил Большой Петровский театр по проекту архитектора Христиана Розберга. Театр получил название по улице Петровке, в начале которой он стоял на тесном участке, окруженный хаотичной застройкой. Трехэтажное кирпичное здание с белокаменными деталями и под тесовой крышей поднялось за пять месяцев и обошлось Меддоксу в 130 тысяч рублей серебром, на 50 тысяч больше сметы. Торжественное открытие состоялось 30 декабря 1780 года. Театр имел партер, три яруса лож и галерею, вмещавшие около 1 тыс. зрителей, «маскерадную залу в два света», «карточную» и другие специальные помещения; в 1788 году к театру пристроили новый круглый маскарадный зал – «Ротунду». По другим источникам, зал вмещал 800 посетителей: «В театре было четыре яруса с ложами и две просторные галереи. В партере насчитывалось два ряда с закрытыми по бокам сиденьями. Роскошно украшенные ложи стоили от трехсот до тысячи рублей и дороже. Билет в партер стоил один рубль. Театральный зал вмещал 800 зрителей и еще столько же публики вмещалось на галереях». За первые 14 лет владения театром Меддоксом в Петровском театре было поставлено 425 оперных и балетных спектаклей. В 1794 году Меддокс из-за финансовых трудностей вынужден был передать театр в казну; театр стал Императорским. Это здание сгорело в 1806 году, уже при императоре Александре I.

Новое здание было построено К. И. Росси на Арбатской площади, но и его постигла та же участь во время пожара в войне с Наполеоном 1812 года. В 1816 году Комиссия о строении

Москвы объявила конкурс на возведение нового здания театра, обязательным условием которого стало включение в постройку обгоревшей стены театра Меддокса. В 1821 году началось строительство театра на изначальном месте по проекту О. Бове (хотя победителем был признан проект А. А. Михайлова, однако он оказался очень дорогим), и 18 января 1825 году *Большой театр Москвы* открылся представлением «Торжество муз» – прологом в стихах М. А. Дмитриева, музыка Ф. Е. Шольца, А. Н. Верстовского и А. А. Алябьева: сюжет в аллегорической форме рассказывал, как Гений России, объединившись с музами, из развалин сгоревшего Большого Петровского театра Меддокса создал новый. В 1842 году театр перешел под руководство петербургской дирекции императорских театров; из Петербурга в Москву приехала оперная труппа. Нужно сказать, что еще в 1803 году по требованию музыканта и композитора Катерино Кавоса, работавшего в Петербурге, произошло разделение труппы на музыкальную и драматическую. Но вплоть до 1824 года, когда официально открылся Малый театр, балетно-оперная (Большой театр) и драматическая труппы (Малый театр) Императорского Московского театра были единым целым: единая дирекция, одни и те же исполнители, и еще долгое время после этого театры были соединены даже подземным ходом, были общие костюмерные и т. д.

В 1853 году сгорело и это помещение, и театр был восстановлен и обновлен архитектором А. К. Кавосом, сыном Катерино Кавоса. В основном объем здания и планировка были сохранены, однако Кавос несколько увеличил высоту здания, изменил пропорции и полностью переработал архитектурный декор, оформив фасады в духе ранней эклектики. Взамен погибшей при пожаре алебастровой скульптуры Аполлона над входным портиком поставили бронзовую квадригу работы Петра Клодта. На фронтоне был установлен гипсовый двуглавый орел – государственный герб Российской империи. Театр открылся вновь 20 августа 1856 года оперой Беллини «Пуритане».

В советское время с 1919 года театр стал академическим, а в 1928 году с целью ликвидации ранговой иерархии посетителей архитектор П. А. Толстых перепланировал ряд лестниц и других помещений здания. Последняя реконструкция здания была произведена с 2015 по 2011 год, после которой театр открылся премьерой оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки в постановке Дм. Чернякова. 29 ноября 2002 года премьерой оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» открылась *Новая сцена Большого театра*. Во время реконструкции Основной сцены, с 2005 по 2011 год, на ней исполнялся весь оперный и балетный репертуар Большого театра. В настоящее время на Новой сцене исполняются спектакли из репертуара Большого театра, проводятся гастрольные российские и зарубежных театральные коллективы. Сегодня труппа Большого театра насчитывает свыше 900 артистов.

Малый театр

Днем открытия Малого театра можно считать 14 (26) октября 1824 года: давали новую увертюру А. Н. Верстовского. «"Московские ведомости" поместили объявление о первом спектакле в Малом: "Дирекция Императорского Московского театра чрез сие объявляет, что в следующий вторник 14 октября сего года будет дан на новом малом театре, в доме Варгина, на Петровской площади, для открытия онаго спектакль 1-й, а именно: новая увертюра сочин. А. Н. Верстовского, впоследствии во второй раз: Лилия Нарбонская, или Обет рыцаря, новое драматическое рыцарское представление-балет..."».

Для театра по проекту Бове архитектор А. Ф. Элькинский перестроил особняк купца Варгина, это здание на Петровской (ныне Театральной) площади и стало постепенно называться Малым театром, и поныне носит это имя. Первоначально здание было более узким из-за чрезмерной ширины Неглинного проезда. В 1838–1840 годах, после того, как были выкуплены примыкавшие участки, архитектор Константин Тон достроил здание до существующего ныне объема и полностью изменил внутреннюю планировку.

Один из важных периодов в истории развития Малого театра связан с именем П. С. Мочалова. Среди ролей П. С. Мочалова: Гамлет, Ричард III, (в одноименных трагедиях У. Шекспира), Чацкий, Фердинанд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера). В 1822 в труппу пришел уже известный по провинциальным антрепризам бывший крепостной актер М. С. Щепкин.

«Он первым создал правду на русской сцене, он первым стал нетеатрален на театре», – сказал о Щепкине А. И. Герцен.

Репертуар Малого театра был обширен: от классических драм до легких водевилей. Еще при жизни А. С. Пушкина Малый создал сценические версии трех произведений поэта: «Руслана и Людмилы» (1825 г.), «Бахчисарайского фонтана» (1827 г.) и «Цыган» (1832 г.). Из зарубежной драматургии театр отдавал предпочтение произведениям Шекспира и Шиллера. На сцене Малого театра 27 ноября 1831 впервые в Москве была полностью показана комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». 25 мая 1836 года здесь показали «Ревизора» Гоголя (первая постановка «Ревизора» прошла в Александринском театре в Санкт-Петербурге чуть раньше – 19 апреля того же 1836 года). Через некоторое время (в 1842 году) Малый театр создал инсценировку «Мертвых душ» и поставил «Женитьбу» и «Игроков» (первая постановка) Н. В. Гоголя. Премьера обоих спектаклей в Малом театре («Женитьба» до этого ставилась в Петербурге в Александринке) состоялась одновременно – 5 февраля 1843 года.

Для Малого театра писали И. С. Тургенев, А. В. Сухово-Кобылин, многие другие авторы. Но особое значение для Малого театра имел Александр Николаевич Островский. Его пьесы принесли Малому театру неофициальное название «Дом Островского». Все его 48 пьес были поставлены на сцене Малого театра и в разные годы всегда входили в его репертуар. Он сам неоднократно участвовал в репетициях, дружил с актерами, а некоторые его пьесы были сочинены специально на определенных исполнителей Малого театра, по их просьбам, для их бенефисов. В 1929 году у дверей Малого театра установлен памятник Островскому (скульптор Н. Андреев, архитектор Ф. Шехтель). Пьесы драматурга не сходят со сцены Малого театра и по сей день.

С триумфального дебюта в роли Эмилии (Г. Э. Лессинг, «Эмилия Галотти») 30 января 1870 года началась театральная карьера великой русской трагической актрисы М. Н. Ермоловой, блиставшей затем в ролях: Лауренсия – «Овечий источник» Лопе де Вега, Мария Стюарт – «Мария Стюарт» Ф. Шиллера; Жанна д'Арк – «Орлеанская дева» этого же автора; Катерина в «Грозе», Негина в «Талантах и поклонниках», Кручинина в «Без вины виноватые» и многие другие.

Художественный руководитель театра с 1988 года – народный артист СССР, лауреат Государственных премий РФ Юрий Мефодьевич Соломин.

Система Императорских театров

Императорские театры России – театры, существующие за казенный счет, находившиеся в ведении царского двора. Существовали с 1756 года по 1917 год; также назывались придворными театрами.

С 1742 года Императорские театры находились в ведении Министерства императорского двора. С XVIII века появился чин – «придворный артист Е. И. В. (Его/Ее Императорского Величества)». В 1743 году в состав Императорских театров вошел французский придворный театр, значительно позже в 1764 году – французская опера.

Как уже отмечалось, 30 августа 1756 года был подписан указ об учреждении Русского театра. С этой даты начала официальный отсчет структура Императорских театров, под эгидой которой постепенно собрались несколько уже существовавших актерских трупп и открылись новые казенные (государевы) театры.

30 августа 1756 императрицей Елизаветой был дан указ Сенату «учредить Русский для представления трагедий и комедий театр». Ядро театра, созданного в 1756, составили выученики кадетского корпуса из разночинцев и актеры ярославской труппы – Ф. и Г. Волковы, И. Дмитриевский, Яков Шумский и др. Ассигнования на русскую труппу были ничтожны – 5 тыс. руб. в год, в то время как содержание французской труппы составляло 20 тыс. руб. в год. Труппа Императорского театра состояла преимущественно из крепостных. Тот же указ распространялся и на вторую столицу – в Москве труппа была создана при Московском университете, Вольный университетский театр возглавил М. М. Херасков. Позже на основе этого театра была создана труппа Большого Петровского театра.

До 1766 года управление театра сосредоточивалось в ведении Придворной конторы; затем императрица Екатерина II учредила самостоятельную дирекцию всех придворных театров. Первым директором Императорских театров стал И. П. Елагин.

Он составил «Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим лю-

дам». В этот первый театральный штат, утвержденный Екатериной II, вошли: 1) итальянская опера и камер-музыка, 2) балет, 3) бальная музыка, 4) французский театр, 5) российский театр, 6) принадлежащие к театру люди и мастеровые. Тем же «Статом» была основана театральная школа и установлены пенсии артистам. Специальным указом был создан *Комитет для управления зрелищами и музыкой*. Этот указ определил организационные формы деятельности императорских театров. Русская драматическая труппа сохраняла наименование придворной и продолжала давать спектакли на придворной сцене в очередь с другими придворными труппами. Наряду с этим русские актеры должны были давать и публичные представления «за деньги на городских театрах».

В 1783 году для управления придворными театрами учрежден «Комитет над зрелищами и музыкой» (1783–1786), состоявший из генерал-поручика Петра Мелиссино, генерал-майора Петра Соймонова, камергеров князя Н. А. Голицына и Адриана Дивова и камер-юнкера П. В. Мятлева, под председательством Адама Олсуфьева. Директору предписывалось все действия согласовывать с Комитетом. Екатерина II издала указ, включавший 44 пункта, в которых предписывалось пересмотреть положение об управлении театрами. На их содержание выделялось 174 000 рублей, в числе которых были певцы итальянские, театр российский, опера комическая итальянская, театр французский, театр немецкий, балеты, оркестр и «все в общее для того потребны люди и вещи». В следующем году Комитет издал «Узаконения Комитета для принадлежащих к придворному театру», представляющие собой свод правил, определяющий поведение всех «принадлежащих к придворному театру».

Дирекция Императорских театров должна была обеспечивать все придворные мероприятия. Придворные спектакли были бесплатными. Зрителей собирали повестками от Придворной канторы. Присутствовать на таких зрелищах было и честью, и обязанностью. «В праздничные дни бесплатные спектакли играли и “для народа”. Указом императрицы Екатерины II от 12.7.1783 придворным труппам велено давать определенное число спектаклей в месяц в общедоступных театрах (Каменном и Деревянном⁴²) для горожан, покупавших билеты на представления».

В 1786 году комитет упразднен и вновь начался период единоличного управления, когда в числе директоров можно увидеть князя Николая Юсупова (1791–1799), графа Николая Шереметева (1799) и обер-гофмаршала Александра Нарышкина (1799–1819). При Александре I произошли новые изменения. Статус, размеры Императорских театров значительно расширились: в 1803 году в состав его вошли еще труппы, в том числе итальянская опера под руководством антрепренера Антонио Казасси вместе с занимаемым помещением – зданием нынешнего Александринского театра.

27 апреля 1812 года, по случаю отъезда императора Александра I из Санкт-Петербурга, учрежден был «для решения высших театральных вопросов» особый комитет, которому был подчинен директор театров; в состав комитета вошли директор придворных театров А. Л. Нарышкин и министр финансов Дмитрий Гурьев.

К 1809 году в штате Театральной дирекции (Петербург) было семь трупп (балет, 2 русские, 3 французские и 1 немецкая) и не менее 10 театров, включая сцены загородных резиденций.

Вот основные документы, регламентирующие деятельность Императорских театров в первой половине столетия: «Положение об управлении Императорскими театрами» (1827), «Положение об артистах Императорских театров» (1839). Они появились в результате очередных преобразований. Так, в 1826 году учреждается министерство императорского двора, в ведение которого переходят все Императорские театры. Распоряжением от 1827 года чиновники, поступающие на сцену, лишались чинов, и только в 1831 года было разрешено возвращать чины актерам при увольнении. В 1839 году вышло «Положение об артистах императорских театров», по которому утверждалось деление артистов по амплу на 3 разряда:

⁴² Деревянный театр – поначалу был известен как Театр Карла Книпера, в 1779 году стал называться Вольный Российский Театр. Был построен в Петербурге на Царицыном лугу (ныне Марсово поле), неподалеку от царского зверинца, предназначен специально для выступления иностранных актеров, постепенно он получил такое же название Деревянный театр, или Малый, содержался антрепренером Книпером и артистом Дмитревским, в 1783 г. куплен в казну. Просуществовал до 1796/1797 г., когда был снесен.

1) главные исполнители ролей (1-е амплуа) всех родов драматического искусства, режиссеры, капельмейстеры, декораторы, солисты оркестра, солисты балета, главный костюмер и дирижеры оркестра,

2) исполнители 2-х и 3-х ролей (2-е амплуа), суфлеры, «гардеробмейстеры», музыканты, «театрмейстеры», «скульпторы», фехтмейстеры,

3) хористы, актеры для выходов (3-е амплуа), фигуранты, парикмахеры, нотные писцы, певчие, надзиратели нотной конторы и др.

Структура императорских театров строго придерживалась системы актерских амплуа. Актеры делились по исполнению ролей: трагики, комики, первые любовники (*jeunes premiers*), отцы семейств, матери, простаки, трагесты и т. д. Русские Императорские театры держались амплуа вплоть до 1882 года, когда комиссия (гг. А. Н. Островский, А. А. Потехин и Д. В. Аверкиев), разрабатывавшая основания реформы художественной части Императорских театров, постановила упразднить деление артистов по амплуа.

С 1842 года московские театры были вновь подчинены общей дирекции. В 1842 году в Петербурге под властью директора Императорских театров объединяются (Мариинский, Александрийский и Михайловский театры). В Москве объединены вновь Большой и Малый театры. Дирекция Императорских театров ведала репертуаром и административно-хозяйственной частью Императорских театров, занималась материальными, бытовыми и творческими условиями работы артистов, работала с драматургами. При Императорских театрах существовали театральные школы, готовившие артистов балета, оперы и драмы.

Артисты и все работники принадлежали сразу всем помещениям Императорских театров и потому легко назначались и переназначались на разные сцены. Например, знаменитый русский артист Леонид Леонидов, поначалу обучавшийся в Петербурге у Каратыгина и взошедший в 1839 году на петербургские подмостки, в 1843 был назначен в Малый театр в Москву и вскоре наследовал репертуар великого трагика П. Мочалова. Но со смертью своего педагога в 1854 году для исполнения его ролей был срочно переведен обратно на петербургскую сцену. Похоже сложилась артистическая карьера и у не менее известного артиста Федора Петровича Горева, игравшего попеременно то в Малом театре (Москва), то в Александринке (Петербург), да и у многих других.

Положение актеров было крайне тяжелым, хотя при этом, нельзя не сказать о полагающихся льготах, как, скажем, пенсионное обеспечение после того, как престарелые актеры покинут сцену. Публика в Императорские театры приходила в основном одна и та же – поначалу театр служил развлечением беспечной богатой аристократии – и требовала разных представлений, поэтому премьеры сменяли одна другую очень быстро. Актеры постоянно должны были разучивать новые роли. Дирекция практиковала взыскания, аресты как меры административного воздействия на провинившегося актера. Да и сама профессия актера еще долгое время не считалась престижной. Не следует забывать о социальной структуре государства – многовековом крепостническом укладе; поначалу все русские театры состояли из трупп, набираемых из крепостных; еще в начале XIX столетия Императорская труппа в Москве была сформирована путем скупки помещичьих трупп, целиком состоявших из крепостных. И хотя крепостное право было официально упразднено в 1861 году, в высших слоях общества еще долго было живо презрение к низшим его слоям. Актеры стали представлять отдельный определенный слой общества. В большинстве случаев и семьи составляли из своего круга, а дети наследовали традиции родителей, замещая их на императорской сцене. Возникали актерские династии: Рыкаловы, Каратыгины, Самойловы, Садовские, Бороздины – Музили – Рыжовы. Лишь в 1896 году появилось звание – Заслуженный артист Императорских театров, первыми его получили петербургские драматические актеры Александринской труппы: К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, Е. Н. Жулева, П. М. Медведев и М. Г. Савина. Возникавшие в России социальные движения не могли не сказаться на развитии театрального искусства. Цензорский комитет запрещал новаторские и социально значимые постановки.

С 1803 по 1882 гг. Императорские театры имели монополию (кроме особого разрешения) на печатание афиш, театральные представления и концерты, открытие новых театров, цирков

и т. п., что позволяло руководить до известной степени театральной и духовной жизнью столиц и отчасти провинции. При всех издержках это не препятствовало бурному развитию русского искусства во всех, соприкасавшихся с театром отраслях. В системе Императорских театров сложились определенные театральные традиции, в труппах было сосредоточено большое число талантливых русских и иностранных артистов, режиссеров, балетмейстеров, театральных художников, дирижеров, впервые ставились произведения русских классиков.

Во второй половине XIX века контора Императорских театров представляла собой целый департамент с огромным количеством чиновников. В конторе Императорских театров и в самих театрах постоянно происходили преобразования. В 1881 году «комиссия по искусственной части», куда вошли многие деятели культуры, в том числе А. Н. Островский, Д. В. Аверкиев, А. А. Потехин, Э. Ф. Направник, выработала цикл театральных реформ.

Театральная реформа:

Театральная реформа 1882 года

а) Императорский театр рассматривается как государственное педагогическое учреждение, отвечающее

воспитательным задачам правительства;

б) Театр как придворное учреждение есть «постоянная точка прикосновения Царской щедрости с эстетическими вкусами подданных». Отсюда вытекал третий, экономический, принцип:

в) Театр должен быть хозяйственным учреждением, «где расходование – экономно, а щедрость – производительна».

Итак, Императорские театры, оставаясь учреждением государственным, превратились из увеселительного заведения в своеобразный символ самого Императора – по-царски представительный, Богом призванный заботиться о благе подданных. Помимо воспитательной роли, которая отводилась театру по мысли организаторов реформ, интересно отметить, какое важное место уделялось «эстетическим вкусам» самих «воспитуемых». Императорский театр переставал быть «помещичьим», потакающим барским желанием. Исключения, конечно же, были неизбежны, но сначала восьмидесятых годов вкусы публики нередко играли определяющую роль, как в подборе репертуара, так и в артистических ангажементах.

В 1882 году были утверждены «Правила для управления русско-драматическими труппами», «Временное положение» об авторском вознаграждении и театрально-литературном комитете, «Временный устав оперного комитета». Реформы, по замыслу авторов, должны были подразделяться на два неравномерных этапа. Первый, единовременный, осуществленный в 1882–1883 годы, был направлен на повышение статуса театрального дела в целом и улучшение положения театральных служащих всех рангов.

Первым пунктом этого этапа стала отмена монополии Императорских театров, иначе говоря, разрешение частных антреприз в столицах. Остальные пункты проекта реформ можно разделить на два направления:

1) повышение имиджа Императорских театров;

2) поддержка отечественных авторов – драматических писателей и композиторов, прежде всего.

Бюджет театров был значительно увеличен. Уже в конце сезона 1881/82 годов для русской оперы он составил 284 000 рублей (вместо 169 000). Столь же значительно увеличено было количество оркестрантов – до 165 (вместо 124) и хористов – до 120 (вместо 80), состав солистов оперы достиг 60 человек. Минимальная ставка годового оклада для артистов «сценических масс» была поднята с 140 до 600 рублей. Была упразднена система амплуа и бенефисная система (правда, снова через какое-то время возрожденная). Особое внимание было уделено монтажной части: к декорациям и костюмам предъявлялось требование не только «блеска, художественности», но и «исторической и бытовой правды».

По высочайшему распоряжению оперы в Императорских театрах должны были идти только на русском языке, а оперы отечественных композиторов заняли в репертуаре прочное место. Во всем составе Дирекции театров проведены серьезные кадровые перестановки, повышены оклады. Финансирование, вместо Казначейства, было передано Кабинету Его Величества. Для поощрения авторов были приняты новые правила рассмотрения пьес и повышен размер авторского гонорара. Дирекция не обошла вниманием и удобства зрителей: уже в начале 1880-х

годов были введены абонементы (в опере два – по понедельникам и четвергам, с начала 1890-х годов к ним добавился третий – по средам).

В 1884 году Дирекция перешла ко второму этапу (продолжался до конца 1890-х годов) – экономическому. Здесь было предусмотрено два направления: увеличение доходов за счет расширения объема деятельности русских оперной и драматической трупп и сокращение расходов, главной статьей которого было закрытие в сезоне 1884/85 годов экономически убыточных немецкого драматического театра и итальянской оперы.

Обязательное присутствие императора и царской фамилии на генеральных репетициях, доверительные беседы с дирижером и артистами, частые посещения театра в течение сезона не могли не сказаться на уровне спектаклей, и без того уже, благодаря усилиям Э. Ф. Направника, достаточно высоким. Директор театров, И. Всеволожский, фигура очень многогранная, обладал качеством, заслужившим ему доверие многих видных деятелей русского искусства: принимая решения, он руководствовался мнением специалистов, будь то в вопросах административных или художественных. Состав и комплектация оркестра, требования к его содержанию были разработаны непосредственно Направником и инспектором оркестров Императорских театров в Петербурге Е. К. Альбрехом. «При утверждении новых штатов Александр III, верный своим вкусам, сказал, что ему было бы приятно, если бы музыканты были, по возможности, русские».

Начатая в царствование императора Александра театральная реформа так и не была доведена до конца. Однако плоды реформ оказались очень значительными: расцвет частной антрепризы в 1890–1900-х годах, высочайший уровень труппы и постановок казенных театров, страстное увлечение оперой и драмой, которое распространилось по всей России.

В 1892–1915 годах при Императорских театрах издавался журнал «Ежегодник императорских театров» – периодическое издание, выпускавшееся Дирекцией императорских театров в Петербурге. Там публиковался обширный справочный материал о репертуаре императорских театров Петербурга и Москвы, данные об актерах, информация о деятельности Театрально-литературного комитета, хроника. С сезона 1893/94 до сезона 1905/06 выходили приложения (от 1 до 6 в год), в которых помещались статьи, исследования и др. материалы. С 1909 «Е. и. т.» выходил выпусками (7 выпусков в 1909, 8 в 1910, в 1911–14 по 6–7). Редакторами издания были А. Е. Молчанов, С. П. Дягилев, П. П. Гнедич, Н. В. Дризен и др. Это время совпало с новаторскими театральными идеями, которые вырастали буквально на глазах – новые театральнo-драматические эстетики Станиславского, среди прочего отказавшегося от строгой системы актерских амплуа, Евреинова, чуть позже появились Таиров, Вахтангов...

Вскоре после Февральской революции Дирекция Императорских театров была преобразована в Дирекцию государственных театров (директор Федор Батюшков), которая существовала до ноября 1917 года.

Дирекция Императорских театров в лицах. А. М. Геденов

На протяжении истории Дирекции Императорских театров (1766–1917) наиболее выдающуюся роль в ней сыграли директора И. П. Елагин (1766–79), Н. Б. Юсупов (1791–99), А. Л. Нарышкин (1799–1819), И. А. Всеволожский (1881–99), С. М. Волконский (1899–1901), В. А. Теляковский (1901–17). Важное событие в истории русской оперы произошло в 1836 году, когда пост директора занимал А. М. Геденов. Именно тогда состоялась премьера оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». «Неизгладимыми буквами начертано 27 ноября 1836 года в истории русского искусства, – писал выдающийся русский композитор и музыкальный критик Александр Николаевич Серов. – На долю гениальных произведений в музыке весьма редко достается сочувствие публики тотчас, с первого же раза. С оперой «Жизнь за царя» случилось именно такое исключение». На премьере присутствовал император Николай I; в знак своего чрезвычайного одобрения оперы он пожаловал Глинке бриллиантовый перстень.

Александр Михайлович Геденов (1791 – апрель 1867, Париж) – русский театральный деятель, который на протяжении четверти века, с 1833 по 1858 годы, возглавлял императорские театры обеих столиц. Обер-гофмейстер, действительный тайный советник (1846). 13 мая 1833 года был назначен исправляющим должность директора Императорских Санкт-

Петербургских театров, а 31 декабря следующего года произведен в чин тайного советника с утверждением в должности.

В первый же год своего директорства занялся переустройством Театрального училища, по его ходатайству театральный бюджет был ощутимо увеличен. В конце 1830-х годов вышел высочайший указ, по которому артисты императорских театров первого разряда, прослужив 20 лет, имели право получать почетное гражданство. По мнению специалистов, этот указ был наивысшим достижением А. Гедеонова на его посту.

В 1847 году Гедеонов был назначен директором императорских театров обеих столиц. Приведенные несколько в порядок князем Гагариным хозяйственные дела дирекции не улучшил, дефицит увеличил и расходование отпускаемых театрам средств не упорядочил. К интересам искусства, также как и предшественник его, относился холодно, заботливостью и даже простой вежливостью к артистам не отличался: говорил всем, даже артисткам, «ты» и постоянно делал наоборот тому, о чем они ходатайствовали. Блестящий подбор талантливых исполнителей и высокий уровень театров за время его управления ничем ему обязан не был. Впрочем, по воспоминаниям артистов драматической труппы Александринского театра, Гедеонов, хотя и обладал вспыльчивым характером, но был справедлив и пользовался уважением актеров.

Разделив оперную и драматическую труппы Александринского театра, стал отдавать предпочтение опере и балету. Проводил политику правительства, тормозившую развитие прогрессивного национального театра, мешая постановке, например, «Ревизора» Н. В. Гоголя, сокращал дотации на драматические труппы, из-за чего постановочная часть Александринского и Малого театров пришла в упадок.

С 1852 года, с назначением на должность министра двора графа В. Ф. Адлерберга, Гедеонов всё более утрачивал влияние на дела и 25 мая 1858 года был уволен от должности директора театров с назначением обер-гофмейстером. Последние годы своей жизни А. М. Гедеонов провел в Париже, куда он последовал за французской артисткой, и здесь же скончался в апреле 1867 г. Погребен на кладбище Пер-Лашез.

Степан Александрович Гедеонов (1816–1878) – русский историк, драматург, искусствовед. Первый директор Императорского Эрмитажа (с 1863), директор Императорских театров (1867–1875). Сын Александра Гедеонова. В 1867 году Гедеонов был назначен директором Императорских театров, что отвлекло его от работы по Эрмитажу.

Сначала он проявил на этом посту энергичную деятельность, но потом охладел в виду фактического ограничения его власти, и дела театров шли плохо; расходы по театральному хозяйству были очень велики, а надзор за ними был очень слаб. Знакомый с театральным делом еще при отце (тоже директоре театров) и будучи осведомлен о злоупотреблениях, царивших здесь, он встретил при попытке искоренить их такую оппозицию, что совершенно отстранился от дел, но должности не оставил. Вскоре его совсем оттеснил от дел начальник контроля и кассы барон Кюстер. По воспоминаниям актера А. А. Нильского, Гедеонов был высокообразованный и замечательно умный человек; он был весьма серьезен и деловит. Став директором театров, Гедеонов не захотел, чтобы ставилась его пьеса «Смерть Ляпунова», говоря: Это мой юношеский грех. Кроме того, я, как начальник, должен быть лишен прав на постановку своих сочинений. Что скажут драматурги? Я бы не хотел, чтобы они на меня обижались».

В обращении с актерами директор был вежлив и обходителен, но сух. Он не особенно любил драматический театр и поднял значение только итальянской оперы, которая упала и не делала сборов; в Петербурге появились Аделина Патти, Лукка и другие знаменитости.

Деятельность Гедеонова в области театра выразилась еще в том, что он составил план сюжета из древнеславянской мифологии под названием «Млада». По его приглашению четыре композитора – Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи, А. П. Бородин и М. П. Мусоргский – должны были написать по одному акту для «Млады», что составило бы оперу-балет. Предложение было принято и исполнено, но пьеса не была поставлена. Однако замыслом Гедеонова воспользовался австрийский музыкант Людвиг Минкус, написавший на эту тему балет, поставленный балетмейстером М. И. Петипа в 1879 году в петербургском Большом театре для бенефиса Евгении Соколовой. Позже Римский-Корсаков вернулся к этой теме и написал оперу-балет «Мла-

да», поставленную в 1892 году в Петербурге.

В конце своей жизни Геденов написал драму «Василиса Мелентьева», но не хотел выступить с ней в театре и передал пьесу А. Н. Островскому, который, оставив в неприкосновенности сюжет, написал собственную пьесу, не воспользовавшись ни одной сценой, ни одним стихом из первоначального творения. В 1875 году Геденов был уволен от должности директора театров.

И. А. Всеволожский *Иван Александрович Всеволожский* (1835–1909) – русский театральный деятель, сценарист, художник, тайный советник, обер-гофмейстер, в 1881–99 гг. директор императорских театров, в 1899–1909 гг. директор Императорского Эрмитажа. Окончил Санкт-Петербургский университет. Состоял на дипломатической службе. Упрочил положение при дворе женитьбой на светлейшей княжне Волконской. С 1881 года – директор императорских театров (до 1886 – московских, в 1886–1899 – петербургских), где провел ряд важных организационных реформ. Уже в 1882 году он публично заявляет, что нельзя отдавать предпочтение иностранной сцене «перед нашим, хотя бы и молодым, но зато растущим по естественным законам искусством, делающим громадные успехи с каждым днем и прогрессирующим в своем развитии».

Как справедливо пишет Теляковский, Всеволожский принял императорские театры в довольно плачевном состоянии. Он занимается развитием театрального дела, которое недостаточно финансировалось: благодаря его заботам увеличивается жалованье артистов, авторов и персонала, а также театры начинают получать ежегодные субсидии. «С первых дней своей работы он придает огромное значение постановочной части спектакля, создает «совет постановщиков» для объединений усилий сценариста, композитора, художника и хореографа будущего спектакля». Всеволожский являлся инициатором Театральной реформы 1882 года, в рамках которой была отменена монополия на написание балетной музыки штатными композиторами Императорских театров.

Если работа Всеволожского как директора императорских театров отмечена по достоинству, то его художественная деятельность малоизвестна, хотя он обладал незаурядным талантом карикатуриста, который принес ему избрание почетным членом Императорской Академии художеств. Его шаржи были остроумны, злободневны, точны, легки и гротескны, как, например, карикатура на композитора А. Г. Рубинштейна.

При этом его работа в качестве художника по костюмам к постановкам «Спящей красавицы», «Раймонды», «Щелкунчика» высоко оценена как современниками, так и исследователями XX века. Насколько деятельное участие принимал Всеволожский в постановках, можно судить по мемуарам Петипа, который придал исключительное значение директору императорских театров как создателю образа спектакля. «Все, отвечающие стилю, эпохе и характеру сюжета, декорации, костюмы и аксессуары придумывал г. Всеволожский и сам же набрасывал все рисунки, что, понятно, значительно облегчало задачу всех, кому поручалось исполнение». Всеволожский автор множества эскизов декораций и костюмов к 25 балетным спектаклям.

С 1889 года – почетный член Санкт-Петербургского филармонического общества. «Добрый гений русского театра», как его называла пресса, отстоял от перестройки здание Александринского театра. В 1899 году стал директором Эрмитажа. Дипломат, имевший широкие связи за границей, Иван Александрович Всеволожский был прекрасно образован и хорошо понимал значение Эрмитажа. Он привлек к работе в Эрмитаже ряд молодых специалистов, связанных с кругами коллекционеров и художников, которых Александр Бенуа объединил вокруг журналов «Художественные сокровища России» и «Старые годы». Иван Всеволожский покоится на Никольском кладбище Александро-Невской лавры.

И. Всеволожский и П. Чайковский И. Всеволожского связывала большая творческая дружба с *П. И. Чайковским*. По его инициативе Чайковскому были заказаны целый ряд сценических произведений, ставших впоследствии его шедеврами. К их числу принадлежат балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик», оперы «Пиковая дама», «Иоланта». Благодаря Всеволожскому на сцене Мариинского театра в Петербурге был поставлен «Евгений Онегин», в партитуру которого по просьбе Всеволожского композитором были дописаны новые фрагменты для шестой картины оперы. Именно он подал мысль

о сюжетах для опер «Пиковая дама» и «Капитанская дочка», всячески побуждал Чайковского к написанию оперы «Пиковая дама». Всеволожский принимал участие в разработке либретто балетов Чайковского и в создании эскизов костюмов для их первых постановок. Всеволожскому Чайковским посвящен балет «Спящая красавица».

В его лице П. И. Чайковский приобрел тонкого ценителя таланта и своего покровителя: на постановку опер и балетов Чайковского отпускались значительные средства. Всеволожский выхлопотал композитору пожизненную ежегодную пенсию в 3000 рублей, что оказалось небывалой «до того времени милостью по отношению к музыкальным художникам».

В. А. Теляковский Со 2 мая 1898 года управляющим Московской конторой Дирекции императорских театров был назначен *Владимир Аркадьевич Теляковский* (1860–1924) – русский театральный деятель, администратор, мемуарист. Он стал последней главой Дирекции Императорских театров (1901–1917).

Назначение это было крайне неожиданно для всего театрального мира и вызвало немало разговоров. «Обсуждалось в обществе как петербургском, где меня знали, так и в московском, где меня совсем не знали. Артисты обеих столиц, кроме некоторых оркестровых музыкантов Мариинского театра, с которыми я был хорошо знаком, меня совершенно не знали, тем более что я последние десять лет мало посещал общество и театры.

Что будет делать полковник, да еще к тому же кавалерист (а этот сорт военных пользуется славой особенно легкомысленных людей), – была загадка! Я и сам был немало смущен. Согласился скоро – уж очень хотелось поближе быть к искусству, – но, конечно, чувствовал, что особых прав на это не имею, а вывеска моя была, как я уже говорил, самого легкомысленного свойства».

По его приглашению Константин Коровин был привлечен к художественному оформлению императорских спектаклей. Коровин описывает его так: «Ко мне приехал очень скромного вида человек, одетый в серую военную тужурку. Он был немножко похож лицом на простого русского солдата. В светло-серых глазах его я прочел внимание и ум».

В марте 1924 года, незадолго до смерти Теляковского, выходит его книга «Воспоминания 1898–1917». Мемуары (во многом не изданные) и дневниковые записи Теляковского, обширные и подробные, представляют собой ценный исторический документ не только для исследователей театральной жизни.

Теляковский продолжил и развил реформы сцены, которые были начаты его предшественником, князем С. М. Волконским, стремясь к совершенствованию репертуарной политики, повышению художественного уровня постановок, при этом показал себя способным администратором. С другой стороны, его вмешательство в художественный процесс оценивалось современниками и позднейшими исследователями неоднозначно.

В целом, некоторые авторы, отмечая отсутствие у Теляковского достаточного образования и эстетического кругозора, признают его не более чем «добросовестным исполнителем». В деле формирования театральных коллективов Теляковский считал главным привлечение свежих художественных сил, «омоложение» театральных трупп, в связи с чем последовали упреки в том, что Теляковский разгоняет заслуженных артистов, мастеров. Теляковский привлек в свои театры из частных антреприз Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, других талантливых молодых артистов, поддержал балетмейстеров А. А. Горского, М. М. Фокина, однако при нем покинули театр хореографы Мариус Петипа и его помощник А. В. Ширяев, Э. Чекетти, А. Ф. Бекефи, оперные артисты Долина, Каменская, Фигнер, Яковлев, Морской и ряд других театральных деятелей.

Теляковский способствовал формированию института режиссуры на императорской сцене. В 1915 году Теляковский пригласил Станиславского проводить занятия с оперной молодежью Большого театра; отсюда возникла со временем оперная студия, руководимая Станиславским. При нем в театре создают свои постановки режиссеры А. А. Санин, В. Э. Мейерхольд, А. Н. Лаврентьев, А. Л. Загаров, Н. В. Петров и другие.

Теляковский считал необходимым реформировать декорационное искусство, исходя, в частности, из принципа независимости художника. В опере Теляковский привлек к работе художников группы «Мир искусства» К. А. Коровина, А. Я. Головина, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста.

Как уже отмечалось, одним из важных положений театральной реформы была отмена монополии Императорских театров, в связи с чем в столицах появляются частные антрепризы.

Абрамцево. С. Мамонтов Одно из наиболее значимых для развития русского музыкального театра явлений было связано с именем *Саввы Ивановича Мамонтова*. Важную роль в рождении идеи частного оперного театра сыграло имение *Абрамцево*.

Если ехать из Москвы строго на север по Ярославской дороге – когда-то она называлась Троицкой, вдоль холмов, поросших ельником, звонких березовых рощ и неохватных взглядом полей, с деревенскими домами вдоль дороги, то вскоре за Хотьковским монастырем попадем в Абрамцево. Удивительный уголок земли русской, чья история одухотворена именами выдающихся деятелей нашей отечественной культуры. Когда-то – как утверждают народные предания – в этих краях здесь жил выдающийся мыслитель и просветитель Древней Руси Сергей Радонежский. В 1843 году эту усадьбу купил русский писатель Сергей Тимофеевич Аксаков. Он неоднократно подчеркивал в письмах, что обитает летом не где-нибудь, а в Радонежье, откуда берет начало духовный оплот земли русской. Не случайно Аксаков называл свое имение «мой тихий сельский дом» и «край земной». Здесь он обретал вдохновение для создания своих произведений. Сюда же, в Абрамцево наезжали и порой жили подолгу актер Михаил Щепкин и Николай Васильевич Гоголь. Именно здесь в один из вечеров Гоголь читал отрывок из второго тома «Мертвых душ». Бывал здесь и Иван Сергеевич Тургенев.

В 1870 году абрамцевская усадьба переходит во владение С. Мамонтова, купившего ее у дочери Аксакова Софьи Сергеевны. И началась новая, еще более яркая страница истории Абрамцево.

На протяжении четверти века подмосковное имение Мамонтова Абрамцево было крупнейшим очагом русской культуры, местом, куда иногда на целое лето, иногда на более короткий срок приезжали художники от известных до молодых – Репин, Суриков, Поленов, Левитан, Васнецов, Нестеров, Коровин, Серов, Врубель, Polenova и многие другие. Это было артистическое сообщество, сложившееся в середине 1870-х годов вокруг Саввы Ивановича Мамонтова (1841–1918). Крупнейший промышленник, он имел два высших образования и ум прирожденного предпринимателя. Мамонтов, провел железную дорогу на север, в Архангельск и Мурманск для выхода к океану, и на юг – к Донецким угольным копям. При этом он был влюблен в искусство.

В духовной атмосфере Абрамцева шли целеустремленные поиски национальной почвы. Абрамцевский кружок не имел ни устава, ни заранее сформулированной программы. Но входившие в него художники в полной мере пропагандировали двуединую формулу модерна – Красота пользы и польза красоты. Любая полезная вещь должна быть красива, с другой стороны – сама красота несет огромную пользу для человека, для его сердца и души.

Приблизительно с середины 1880-х годов именно Абрамцевский кружок начал первый национально-романтический этап развития архитектурного модерна в России. Первая архитектурная работа Виктора Васнецова и Василия Polenova – Абрамцевская церковь (1881–1882). Ее прообразом стал новгородский храм Спаса Нередицы XII века. Переход к модерну проявлялся в том, что художники создавали ощущение «рукотворности», мягкости постройки. Маленькая церквушка стала настоящим шедевром «неорусского стиля».

С детства известная нам васнецовская «Аленушка», да и многие другие сказочные композиции художника напрямую связаны с Абрамцево. Виктор Михайлович Васнецов крепко дружил с семьей Мамонтовых. Работали все художники много. Почти одновременно Васнецов работал над картинами мамонтовского заказа для Донецкой железной дороги, мечтал о «Богатырях», увлекся замыслом картины «Аленушка». Подолгу бродил Васнецов по окрестностям Абрамцево писал этюды – реку Ворю, белые стройные березки, молодые осинки, берег тихого пруда, который он потом назвал «Аленушкин пруд». И сегодня его сказочные образы стоят перед нашими глазами, приобщая к такой давней, но такой живой традиции русского народа.

Зимой 1881 года в Абрамцево назначено было читать по ролям пьесу Александра Островского «Снегурочка». Роль Деда-Мороза досталось читать Васнецову (позже он шутливо оправдывался: Да, я писал стихи, / То стихи были, не проза! / Ах грехи, мои грехи / – Деда я играл Мороза!...), роль боярина Бермяты – Репину, а сам Мамонтов читал роль царя Берендея.

Васнецову поручено было писать декорации, делать рисунки костюмов. «С непривычки было трудновато... – рассказывал Виктор Михайлович. – Савва Иванович весело подбадривает, энергия растет. До часу или до двух ночи, бывало, пишешь по холсту, разостланному на полу, и сам не знаешь, что выйдет. Поднимешь холст, а Савва Иванович уже тут, взглянет ясным соколиным оком, скажет бодро, одушевленно: «А хорошо!». Когда Васнецова спрашивали, откуда взял он такие чудесные краски, он отвечал: «...От народных гуляний в Вятке, в Москве, на Девичьем поле, от переливчатой игры жемчугов, бисера, цветных камней на кокошниках, телогрейках, шубках и прочем женском одеянии!»

Через несколько лет, уже не на домашней сцене, а в настоящем театре, организованном Мамонтовым, была поставлена «Снегурочка», но это уже была опера Римского-Корсакова, либретто которой написал сам композитор по пьесе Островского. А Васнецов, пересмотрев все свои старые эскизы декораций и костюмов, многое сделал еще и заново. На первом представлении оперы был художник В. И. Суриков. Он «был вне себя от восторга. Когда вышли бобыль и бобылиха и с ними толпа берендеев с широкой масленицей, с настоящей старинной козой, когда заплясал бабец в белом мужицком армяке, его широкая русская натура не выдержала, и он разразился неистовыми аплодисментами, подхваченными всем театром».

Именно в Абрамцево, в имении Мамонтова, в эпоху Серебряного века, рождались новаторские принципы русского театрально-декорационного искусства. Вслед за «Снегурочкой» Островского были поставлены «Два мира» А. Майкова, 3 акт «Фауста» Гуно, «Виндзорские кумушки» необычайно популярного в те годы, а ныне забытого Отто Николаи. Декорации изготавливали Василий Поленов со своим молодым помощником Константином Коровиным, Илья Репин, Валентин Серов, Михаил Врубель, Виктор Васнецов. Мамонтов писал либретто для спектаклей, выступал в качестве актера и режиссера. «Мамонтов не был ни художником, ни поэтом, ни музыкантом, – говорил Васнецов, – но сам по себе он создавал вокруг себя такую атмосферу, которая притягивала нас всех как магнит, вызывая неудержимое желание становиться навсегда пленником искусства».

В этих домашних спектаклях в Абрамцево накопился уникальный художественный опыт, благодаря которому у Саввы Мамонтова появится идея открыть в Москве первый *частный оперный театр*.

Частная опера Мамонтова Театр был открыт в 1885 году – сначала как «Театр Кроткова», затем «Театр Винтер» (по имени директоров), и позднее – как «Товарищество частной оперы». Финансирование полностью осуществлялось за счет средств Мамонтова. Может поэтому, в этом театре, где многое инициировалось самим Саввой Ивановичем, включая и смелые оригинальные режиссерские идеи, царила творческая обстановка поиска и эксперимента.

Первой постановкой стала опера Александра Даргомыжского «Русалка» – это было 9 января 1885 года. Зрительный зал был переполнен – публику чрезвычайно заинтересовала причуда «купца-мецената». Спектакль шел с переменным успехом, ибо молодые, неопытные певцы чувствовали себя очень робко, вызывая усмешки в зале. В одной из газет постановка даже была названа «ученическими упражнениями», смущала небольшая сцена, небольшой хор, столь же невелик был и оркестр. Все это у привыкших к масштабам императорских сцен меломанов вызывало недоумение. Однако в спектакле было и то, что не могли не заметить даже самые придирчивые критики. «Во всем соблюдается гармония»..., всем руководит артистическое чувство, художественный вкус людей, искренно любящих театр», – писали критики. Один из них восхищался обдуманностью всех деталей, подробностями постановочно-декорационной стороны спектакля, которая была выполнена Васнецовым. В партии Наташи выступила молодая певица Надежда Салина – выпускница Петербургской консерватории по классу Камилло Эверарди. Ей было всего 21 год – в дальнейшем с 1888 по 1908 гг. она будет солисткой Большого театра и одним из ярких вокальных педагогов. Она исполнила 52 партии, но первой была именно Наташа в «Русалке» и именно в опере Мамонтова она приобрела те артистические навыки, которые позволили ей стать ведущей певицей русской сцены. Чайковский именно ей попросил поручить партию Лизы на премьере своей оперы «Пиковая дама».

Одна из главных особенностей спектаклей – ощущение поразительного единства живо-

писи и музыки. В этом воплощалась ведущая идея Серебряного века – синтеза искусств. Пронизанность музыкой декорационного искусства художников Частной оперы – это отличительная черта, о которой забывают многие сегодняшние художники театра. С первых же спектаклей критиков поражала особая власть живописи, сливавшейся с музыкой, ибо создавались такие декорации, которые представляли живописным истолкованием музыки. Это далеко не случайно, Музыка занимала особое место в жизни каждого из участников абрамцевского кружка. «Без музыки я, пожалуй, не написал бы так “Побоища”, ни других дальнейших картин, особенно “Аленушки” и “Богатырей”», – говорил Васнецов. Для Врубеля музыка была роднее всех искусств, даже живописи. Врубель говорил, что свои краски, отливающие перламутром, он заимствовал от оркестровых красок музыки Римского-Корсакова. «Моцартом живописи», рожденным для сцены, называли Константина Коровина. Его декорационное искусство по смелости, размаху и сочности мазка приближалось к фресковой живописи. По словам художника, при создании своих картин он всегда стремился «петь красками». Оперные спектакли в оформлении Коровина превращались в своеобразные музыкально-цветовые симфонии.

Ф. И. Шаляпин

Будет несправедливо, если в ряду имен художников и музыкантов, в чьей судьбе важную роль сыграл Савва Иванович Мамонтов, не вспомнить *Федора Ивановича Шаляпина*. Встреча Мамонтова и Шаляпина состоялась в 1896 году в доме у Клавдии Спиридоновны Винтер, директора частной оперы, и певец считал ее важнейшим событием в своей жизни. В это время Мамонтов после некоторого перерыва решил возродить деятельность своего театра и летом отправился с труппой в Нижний Новгород. В коллектив был приглашен молодой певец императорской сцены Федор Шаляпин, который обладал прекрасным голосом, но репутация его на императорской сцене отнюдь не была завидной. Вел он себя на ней необычайно неуклюже, вызывая недоумение многих. Шаляпин пытался уйти от штампов, но не понимал, как это сделать. Начальство даже хотело поставить крест на карьере этого певца. И если бы не встреча с Мамонтовым, то вполне возможно он вернулся бы к должности писаря земской управы...

Первым спектаклем стала опера «Жизнь за царя». Эту партию Шаляпин пел на императорской сцене, поэтому исполнение было встречено публикой одобрительно. Однако «Фауст», где он пел Мефистофеля, вызвал в зале смех. Мамонтов тут же начал репетировать с певцом мизансцены, ибо главной задачей своего театра считал воспитание актерской культуры, всячески способствуя стремлению певцов к раскрытию психологического состояния своих персонажей. «Мамонтов был рожден режиссером», – писал Рахманинов, который, кстати, начал свою карьеру как дирижер именно в частной опере Мамонтова и там подружился с Шаляпиным. Шаляпин жадно следил за каждым жестом, движением Саввы Ивановича, впитывал каждое слово. Был выделен специальный концертмейстер, Мамонтов заставил Шаляпина заниматься тренировкой дыхания, голоса, артикуляции. Занятия проходили каждый день под пристальным наблюдением Саввы Ивановича, и поначалу даже раздражали певца, ибо он считал, что голос у него в полном порядке. Лишь позднее он ощутил огромную пользу этих занятий. Однако главное, певец попал в совершенно другую атмосферу театра:

«Я сразу почувствовал разницу между роскошным кладбищем моего императорского театра с его пышными саргофагами и этим творческим воздухом, средой, в которой совершенно естественно зарождаются и расцветают удивительные замыслы. Работа за кулисами шла дружно, незатейливо и весело. Не приходили никакие чиновники на сцену, не тыкали пальцами, не морщили бровей. Приятно поразили меня сердечные товарищеские отношения между актерами. Всякий дружески советовал другому все, что мог со знанием дела посоветовать, сообщая обсуждали, как лучше вести ту или другую сцену – работа горела».

Вполне естественно, что Шаляпин стал на глазах меняться, делать огромные успехи, преодолевая скованность и неуверенность. И именно роль Мефистофеля, над которой они так много работали с Мамонтовым, станет одной из лучших!

Мамонтов заплатил огромную неустойку, позволявшую Шаляпину освободиться от контракта с Петербургской императорской сценой. И на протяжении нескольких следующих лет в Частной опере Мамонтова проходила огранка таланта будущего гениального мастера русской

оперной сцены. В «этот московский период я нашел, наконец, свой настоящий путь в искусстве и окончательно оформил мои прежние бессознательные тяготения», – писал позднее Шаляпин. Здесь он впервые исполнил партии Ивана Грозного в «Псковитянке», Бориса Годунова в одноименной опере и Досифея в «Хованщине» Мусоргского, Варяжского гостя в «Садко» Римского-Корсакова, отсюда берет начало всероссийская слава певца.

Действительно, сегодня трудно переоценить роль Мамонтова в развитии русского музыкально-театрального искусства в целом. Объединив вокруг себя крупнейших и талантливейших художников и музыкантов, он предоставил сцену частной оперы для реализации самых смелых художественных идей Серебряного века.

Частная опера Зимина

Сергей Иванович Зимин (1875–1942) – русский театральный деятель, меценат, основатель частного театра. В 90-х годах, после завершения Московского коммерческого училища, он увлекся музыкой. Брал уроки пения у Н. Н. Кедрова, А. И. Барцала, Н. П. Миллера, постоянно посещал «Частную русскую оперу С. И. Мамонтова, принимал участие в вечерах вокальной музыки известного московского вокального педагога Н. П. Миллера. После ареста Мамонтова в 1899 году М. М. Ипполитов-Иванов предложил Зимину возглавить оставшуюся без попечителя оперную труппу, но Зимин, не считая себя готовым к этому, отказался. В 1902 году в дачном театре в Кускове организовал свое первое предприятие – концерты оперной музыки. С начала 1903 года устраивал общедоступные концерты в Зоологическом саду, затем в Сокольниках, на небольшой эстраде Общества народных развлечений. Летом того же года организовал оперные постановки в саду «Гай» в Кускове и вскоре стал одним из пайщиков оперной антрепризы известного оперного певца М. Е. Медведева. С 1903 года организовывал ученические концерты. В 1904 году поехал за границу (Вена, Берлин, Неаполь, Рим, Париж) для повышения самообразования и знакомства с оперным делом. В этом же году организовал в Москве оперную труппу, положившую начало Оперному театру С. И. Зимина. В состав Оперного театра Зимина вошла, помимо созданной им частной труппы, большая часть труппы «Товарищества артистов московской частной оперы», бывшей Мамонтовской оперы, руководимой в то время М. М. Ипполитовым-Ивановым, которое закрылось в том же 1904 году. Таким образом, театр возник в результате слияний двух этих трупп.

Открытие театра состоялось 1 (14) октября 1904 на сцене театра «Аквариум» представлением оперы «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова. С 1908 года «Опера Зимина» ставила спектакли в здании театра Г. Г. Солодовникова. Репертуар Оперного театра Зимина был многообразен, значительное место занимали произведения русских композиторов: «Иван Сусанин», «Русалка», «Демон», «Князь Игорь», большинство опер П. И. Чайковского, «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» (первая постановка), «Хованщина», «Борис Годунов» (без обычных купюр и со сценой «Под Кромами»). Театр возобновил долгое время не шедшие оперы: «Мельник – колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Аскольдова могила»; «Рогнеда» Серова и др. Здесь впервые были поставлены «Капитанская дочка» Кюи, «Клара Милич» Кастальского, «Трильби» Юрасовского и др.

В 1917 году театр Зимина был национализирован, стал государственным и получил новое название Театр Совета рабочих депутатов, с 1919 года – Малая государственная опера, в течение 1922–24 годов – Свободная опера Зимина.

Антреприза С. Дягилева

Безусловно, времени рубежа веков нужны были не только творцы, но талантливые меценаты, которые по образованности и тонкости художественного восприятия не уступают авторам. Поэтому вслед за Мамонтовым на горизонте русского искусства появилась еще одна удивительная фигура, благодаря которой слава о русском искусстве покатится по всему миру. Это *Сергей Павлович Дягилев* (1872–1929) – один из создателей объединения «Мир искусства» и организатор Русских сезонов в Париже. В молодости Дягилев мечтал стать певцом, но стал пропагандистом русской оперы – сначала как критик-публицист, затем как импресарио, организатор зарубежных гастролей. Познакомить Европу с русской музыкой, прежде всего оперной, Дягилев считал своей миссией. Он был убежден – и не раз говорил об этом друзьям, – что является потомком Петра Первого. И подобно тому, как Петр «в Европу прорубил окно», он, Дягилев, должен был предъявить Европе подлинный – пре-

красный и великий – лик России. И это ему удалось! В 1907 году в Париже прошли так называемые «Русские исторические концерты». 5 программ из оперной музыки Глинки, Бородина и Римского-Корсакова, а также симфонических произведений Балакирева, Глазунова, Чайковского, Лядова, Танеева, Рахманинова, Скрябина буквально ошеломили французскую публику.

Год спустя, в 1908 году, там же с огромным успехом был показан «Борис Годунов» в постановке с Шаляпиным в главной роли. Успех этого предприятия определил всю дальнейшую дягилевскую судьбу. Со следующего года начались регулярные «Русские сезоны», правда, вывозить он будет только балет, который пользовался огромным успехом. В течение 20 лет в его антрепризе работали самые выдающиеся балетмейстеры своего времени – Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, Леонид Мясин, Бронислава Нижинская, Джордж Баланчин, Сергей Лифарь.

Многих воспитал сам Дягилев. У него, как и у Мамонтова, был «нюх» на таланты. «Удиви меня», – говорил он постановщикам, когда затевал новые проекты. Именно Дягилев привел в балет лучших художников эпохи. Его спектакли оформляли Бакст и Бенуа, Рерих и Головин, Гончарова и Ларионов, Матисс и Пикассо и др. У Дягилева блистал весь цвет русского балета – Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Спесивцева, Нижинские... В качестве композиторов он привлекал к работе известных французских мастеров К. Дебюсси, М. Равеля, Э. Сати.

Среди имен русских композиторов, которых Дягилев открыл Европе, особое место занимает Игорь Стравинский. 25 июня 1910 года – день премьеры «Жар-птицы» на сцене парижской Гранд Опера – точная дата начала мировой славы молодого композитора. В следующем году – премьера на Елисейских полях «Петрушки» в постановке Михаила Фокина на либретто Александра Бенуа. И, конечно, культовым стал балет на музыку Стравинского «Весна священная». В одноактных балетах Михаила Фокина, драматургически завершенных и цельных, на смену каноническим танцевальным композициям пришла новая хореография: динамическая танцевальная пантомима, танец, проникнутый мимической выразительностью. К этому времени балет как самостоятельный и творчески развивающийся вид искусства существовал только в России, и достижения русских мастеров оказали мощнейшее влияние на дальнейшее развитие мировой хореографии.

Балетная труппа «Русский балет Дягилева» просуществовала до 1929 года, то есть до смерти ее организатора.

Режиссерский театр

Одним из важнейших событий рубежа XIX–XX веков стало рождение *«режиссерского театра»*. Его появление и утверждение происходило в условиях необычайной активности художественно-стилевых процессов, которыми столь богат Серебряный век. Именно в это время театр перестает быть вторичным по отношению к литературе, призванным «реализовывать литературный образ, стремящийся к натуральности». Он становится особой формой культурной коммуникации.

Эта особенность нового театра вполне осознавалась современниками: «Театр – самая могущественная кафедра для общения с целыми толпами людей одновременно», говорил Станиславский. «Театр – искусство, и в тоже время, быть может, что-то большее, чем Искусство», – утверждал В. Мейерхольд. Происходит переосмысление понятия художественной реальности в театральном искусстве, предпринимаются попытки дать некую новую мировоззренческую модель, новое понимание условности сценического творчества. На место тандема драматурга и актера приходит господство новой художественной воли, одного художника – режиссера. С появлением этой суперпрофессии изменились требования к искусству актера, к технике драмы, появилось не существовавшее ранее в такой силе и объеме искусство театрального художника, композитора, осветителя. Изменились ожидания публики и социальный статус театра в обществе. Одних только ошеломляющих новаторских идей Станиславского и результатов деятельности созданного им вместе с Немировичем-Данченко в 1898 году Московского Художественного театра вполне достаточно, чтобы считать Россию рубежа столетий средоточием мировых театральных достижений.

К. Станиславский. МХТ

Константин Сергеевич Станиславский (настоящая фамилия – Алексеев; 1863–1938) – русский театральный режиссер, актер и педагог, реформатор театра. Он родился в семье известного промышленника, состоявшей

в родстве с С. И. Мамонтовым и братьями Третьяковыми, где чрезвычайно увлекались театром, в московском доме был специально перестроенный для театральных представлений зал, в имении Любимовке – театральный флигель. Поэтому вполне естественно, что его сценический опыт начался довольно рано, в одиннадцатилетнем возрасте, в домашнем Алексеевском кружке. Он много занимался пластикой и вокалом с лучшими педагогами, учился на примерах актеров Малого театра, среди его кумиров были Ленский, Музиль, Федотова, Ермолова. Играл в опереттах: «Графиня де ла Фронтьер» Лекока (атаман разбойников), «Мадемуазель Нитуш» Эрве (Флоридор), а также в комической опере «Микадо» Салливана (Нанки-Пу). В 1886 году Константина Алексеева избрали членом дирекции и казначеем Московского отделения Русского музыкального общества и состоящей при нем консерватории. Его сотоварищами по дирекции консерватории были П. И. Чайковский, С. И. Танеев, С. М. Третьяков. Вместе с певцом и педагогом Ф. П. Комиссаржевским и художником Ф. Л. Соллогубом Алексеев разрабатывает проект Московского Общества Искусства и Литературы (МОИИЛ), вложив в него личные финансовые средства. В это время, чтобы скрыть свою настоящую фамилию, взял для сцены фамилию Станиславский. За десять лет работы на сцене МОИИЛ Станиславский стал известным актером, его исполнение ряда ролей сравнивалось с лучшими работами профессионалов императорской сцены, часто в пользу актера-любителя. В январе 1891 года Станиславский официально взял на себя в Обществе искусства и литературы руководство режиссерской частью. Поставил спектакли «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (1895), «Отелло» (1896), «Польский еврей» Эркмана-Шатриана (1896), «Много шума из ничего» (1897), «Двенадцатая ночь» (1897), «Потопивший колокол» (1898), сыграл Акосту, бургомистра Матиса, Бенедикта, Мальволио, мастера Генриха. Станиславский искал, по сформулированному им позже определению, «режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения». В 1897 году Немирович-Данченко пригласил Станиславского встретиться и обсудить ряд вопросов, касающихся состояния театра. Станиславский сохранил визитную карточку, на обороте которой карандашом написано: «Я буду в час в Славянском базаре – не увидимся ли?» На конверте он подписал: «Знаменитое первое свидание-сидение с Немировичем-Данченко. Первый момент основания театра».

14 (26) июня 1898 года в подмосковном дачном месте Пушкино началась работа труппы Художественного театра. Ядро труппы составили воспитанники драматического отделения Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества – Ольга Книппер, Иван Москвин, Всеволод Мейерхольд, где актерское мастерство преподавал В. И. Немирович-Данченко, и участники любительских спектаклей руководимого К. С. Станиславским «Общества искусства и литературы». Станиславский и Немирович-Данченко, утверждали, что театр должен быть воплощением духовной жизни человека, школой нравственности, кафедрой народного воспитания.

Несмотря на то, что Художественный театр открылся спектаклем «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, знаменем нового театра стала драматургия Антона Павловича Чехова, загадочная, не до конца понятая и сегодня. Славу новому театру принесла «Чайка» А. П. Чехова в постановке Станиславского и Немировича-Данченко. Недаром на занавесе театра – чайка, отсылающая к названию одной из лучших пьес Чехова и ставшая символом театра. Затем были поставлены пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в 1899 году, «Три сестры» в 1901 году, «Вишневый сад» 1904 год.

Шекспир, Грибоедов, Тургенев, Чехов, Метерлинк – этот репертуар Художественного театра требовал талантливых исполнителей. И Станиславский разрабатывает собственную систему воспитания актера. Формула сценической жизни по Станиславскому: «Я в предлагаемых обстоятельствах» – до сих пор востребована в мировом театральном искусстве.

Система Станиславского Система Станиславского – теория сценического искусства, метода актерской техники. Была разработана Константином Сергеевичем Станиславским в период с 1900 по 1910 год. Работы Станиславского переведены на многие языки мира. Его основные идеи стали достоянием актеров и режиссеров многих стран и оказывают большое влияние на современную жизнь и развитие мирового искусства.

Система состоит из двух разделов. Первый посвящен проблеме *работы актера над собой*. Это ежедневная тренировка. Целенаправленное, органическое действие актера в предлагаемых

автором обстоятельств – основа актерского искусства. Оно представляет собой психофизический процесс, в котором участвуют ум, воля, чувство актера, его внешние и внутренние артистические данные, названные Станиславским элементами творчества. К ним относятся воображение, внимание, способность к общению, чувство правды, эмоциональная память, чувство ритма, техника речи, пластика и т. д. Второй раздел системы Станиславского посвящен *работе актера над ролью*, завершающейся органическим слиянием актера с ролью, перевоплощением в образ.

Станиславский определяет пути и средства к созданию правдивого, полного, живого характера. Образ рождается, когда актер полностью сливается с ролью, точно поняв общий замысел произведения. В этом ему должен помочь режиссер. Учение Станиславского о режиссуре как об искусстве создания постановки основывается на творчестве самих актеров, объединенных общим идейным замыслом. Цель работы режиссера – помочь актеру перевоплотиться в изображаемое лицо.

Принципы системы Станиславского следующие:

Принцип жизненной правды – первый принцип системы, который является основным принципом любого реалистичного искусства. Это основа основ всей системы. Но для искусства необходим художественный отбор. Что же является критерием отбора? Отсюда вытекает второй принцип.

Принцип сверхзадачи – то, ради чего художник хочет внедрить свою идею в сознание людей, то, к чему он стремится в итоге. Мечта, цель, желание. Идейность творчества, идейная активность. Сверхзадача – это цель произведения. Правильно используя сверхзадачу, художник не ошибется в выборе технических приемов и выразительных средств.

Принцип активности действия – не изображать образы и страсти, а действовать в образах и страстях. Станиславский считал, что кто не понял этого принципа, тот не понял систему и метод в целом. Все методологические и технологические указания Станиславского имеют одну цель – разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей.

Принцип органичности (естественности) вытекает из предыдущего принципа. В творчестве не может быть ничего искусственного и механического, все должно подчиняться требованиям органичности.

Принцип перевоплощения – конечный этап творческого процесса – создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение.

Система включает в себя ряд приемов сценического творчества. Один из них состоит в том, что актер ставит себя в предлагаемые обстоятельства роли и работает над ролью от себя. Существует также принцип «типажного подхода». Он получил широкое распространение в современном театре. Этот принцип пришел из кинематографа и сегодня применяется как в кино, так и в рекламе. Он заключается в том, что на роль назначается не тот актер, который, пользуясь материалом роли, может создать образ, а актер, который совпадает с персонажем по своим внешним и внутренним качествам. Режиссер в этом случае рассчитывает не столько на мастерство актера, сколько на природные данные.

Станиславский протестовал против такого подхода. «*Я в предлагаемых обстоятельствах*» – формула сценической жизни по Станиславскому. Стать другим, оставаясь самим собой – эта формула выражает диалектику творческого перевоплощения по Станиславскому. Если актер становится другим – это представление, наигрыш. Если остается самим собой – это самопоказывание. Нужно совместить оба требования. Все как в жизни: человек взрослеет, развивается, но, тем не менее, остается самим собой.

Творческое состояние складывается из взаимосвязанных элементов:

- активная сосредоточенность (сценическое внимание);
- свободное от напряжения тело (сценическая свобода);
- правильная оценка предлагаемых обстоятельств (сценическая вера);
- возникающее на этой основе желание действовать (сценическое действие).

Сценическое внимание является основой внутренней техники актера. Станиславский считал, что внимание – это проводник чувства. В зависимости от характера объекта различается

внимание внешнее (вне самого человека) и внутреннее (мысли, ощущения). Задача актера – активная сосредоточенность на произвольном объекте в пределах сценической среды. «Вижу, что дано, отношусь, как задано» – формула сценического внимания по Станиславскому. Отличием сценического внимания от жизненного является фантазия – не объективное рассмотрение предмета, а его преобразование.

Сценическая свобода. Свобода имеет две стороны: внешнюю (физическую) и внутреннюю (психическую). Внешняя свобода (мышечная) – это состояние организма, при котором на каждое движение тела в пространстве затрачивается столько Мускульной энергии, сколько это движение требует. Знание дает уверенность, уверенность порождает свободу, а она, в свою очередь, находит выражение в физическом поведении человека. Внешняя свобода – результат свободы внутренней.

Сценическая вера. Зритель должен верить тому, во что верит актер. Сценическая вера рождается через убедительное объяснение и мотивировку происходящего – то есть через оправдание (по Станиславскому). Оправдать – значит объяснить, мотивировать. Оправдание происходит при помощи фантазии.

Сценическое действие. Признаком, отличающим одно искусство от другого и определяющим таким образом специфику каждого искусства, является материал, которым пользуется художник (в широком смысле этого слова) для создания художественных образов. В литературе – это слово, в живописи – цвет и линия, в музыке – звук. В актерском искусстве материалом является действие. Действие – волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели – классическое определение действия. Актерское действие – единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, выраженный каким-то образом во времени и пространстве. В действии наиболее наглядно появляется весь человек, то есть единство физического и психического. Актер создает образ при помощи своего поведения и действий. Воспроизведение этого (поведения и действий) и составляет сущность игры.

Природа сценических переживаний актера такова: на сцене нельзя жить такими же чувствами, как в жизни. Жизненное и сценическое чувство различаются происхождением. Сценическое действие не возникает, как в жизни, в результате реального раздражителя. Вызвать в себе чувство можно только потому, что оно знакомо нам в жизни. Это называется эмоциональная память. Жизненные переживания первичны, а сценические – вторичны. Вызванное эмоциональное переживание – это воспроизведение чувства, поэтому оно вторично. Но самое верное средство овладения чувством по Станиславскому – это действие.

Как в жизни, так и на сцене чувства плохо контролируются, они возникают不由自主но. Часто нужные чувства возникают тогда, когда о них забываешь. Это субъективное в человеке, но оно связано с действием окружающей среды, то есть с объективным.

Итак, действие является возбудителем чувства, поскольку каждое действие имеет цель, лежащую за пределами самого действия. Действие – это единство мысли, чувства и комплекса физических движений. Цель действия: изменить предмет, на который оно направлено. Физическое действие может служить средством (приспособлением) для выполнения психического действия. Таким образом, действие является катушкой, на которую наматывается все остальное: внутренние действия, мысли, чувства, вымыслы.

Богатство жизни человеческого духа, весь комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение мысли, в конечном счете, оказывается возможным воспроизвести на сцене через простейшую партитуру физических действий, реализовать в процессе элементарных физических проявлений.

С самого начала Станиславский отверг эмоцию, чувство как возбудитель актерского существования в процессе создания образа. Если актер пытается апеллировать к эмоции, он неизбежно приходит к штампу, поскольку апелляция к бессознательному в процессе работы вызывает банальное, тривиальное изображение любого чувства. Станиславский пришел к выводу, что только физическая реакция актера, цепь его физических действий, физическая акция на сцене может вызвать и мысль, и волевой посыл, и в конечном итоге нужную эмоцию, чувство. Система ведет актера от сознательного к подсознательному. Строится по законам самой жизни,

где существует нерасторжимое единство физического и психического, где самое сложное духовное явление выражается через последовательную цепь конкретных физических действий.

Искусство – это отражение и познание жизни. Если хотите в своем творчестве приблизиться к таким гениям, как Шекспир, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Толстой, Чехов – изучите естественные законы жизни и природы, которым они непроизвольно, случайно подчиняли свою жизнь и творчество, учитесь применять эти законы на своей собственной практике. На этом, в сущности, и построена система Станиславского.

Оперная студия Станиславского

В 1918 (по другим данным, 1916) году по просьбе В. Теляковского К. Станиславский возглавил *Оперную студию при Большом театре*. Станиславский говорил, что в опере нужен не только хороший певец, но и хороший актер. Нужно соответствие драматического и вокально-музыкального искусства. Не хорошо, когда драма давит оперу, плохо, когда опера давит на сцене драму. Чтобы выработать актера, могущего не только петь, но и играть, нужна студия. Весной 1919 года студия дала первый концерт, где были исполнены сцены из «Риголетто» Дж. Верди и «Русалки» А. Даргомыжского.

В сентябре 1920 года студия была отделена от Большого театра. В течение 1921 года студийцы выступали в помещении Художественного театра с различными концертными программами, включающими фрагменты оперных произведений. В этом же году К. С. Станиславского с семьей выселяют из его дома в Каретном ряду. В нем размещают гараж Совнаркома. Вскоре Станиславскому предоставят особняк в Леонтьевском переулке. Практически не покидая своей квартиры в Леонтьевском переулке, Станиславский встречался с актерами у себя дома, превратив репетиции в актерскую школу по разрабатываемому им методу психо-физических действий. 15 июня 1922 года в помещении студии будет исполнена опера «Евгений Онегин» П. Чайковского под аккомпанемент рояля. 24 ноября этого же года опера прозвучит в помещении Нового театра (ныне Российский академический Молодежный театр) в сопровождении оркестра Большого театра. Музыкальное руководство спектаклем осуществлял Н. С. Голованов. Этот спектакль стал первой творческой победой Оперной студии. Далее были поставлены оперы «Вертер» Ж. Массне (1923), «Тайный брак» Д. Чимарозы (1925), «Царская невеста» (1926, в новом здании Дмитровского театра), «Богема» (1927), «Майская ночь» (1928), «Борис Годунов» (1929), «Пиковая дама» (1930), «Лед и сталь» В. Дешевова (1930), «Золотой петушок» (1932), «Севильский цирюльник» (1933), «Кармен» (1935); «Дон Паскуале» Доницетти (1936).

В 1924 году студии было присвоено имя К. С. Станиславского, в 1926 году она была преобразована в Государственную Оперную студию-театр, в 1928 – в Оперный театр им. К. С. Станиславского. С 1925 года по 1933 год главным дирижером театра был В. И. Сук. В 1938 году К. С. Станиславский приглашает в свой театр на должность главного режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Это назначение было воспринято в театре очень поразному. Мейерхольд принимал участие в репетициях спектаклей «Риголетто» и «Дарвазское ущелье». Во многом благодаря горячей поддержке Мейерхольда в репертуар театра была включена опера С. С. Прокофьева «Семен Котко». В. Э. Мейерхольд работал в Оперном театре имени К. С. Станиславского до дня ареста. Самого Станиславского не стало 7 августа 1938 года.

В 1941 году в результате объединения Оперного театра К. Станиславского и музыкальной студии МХТ В. Немировича-Данченко появился *Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко*.

Ученики Станиславского

Важнейшая заслуга Станиславского – воспитание талантливых учеников, развивавших его театральную систему дальше, причем в самых неожиданных и парадоксальных направлениях. Среди них Всеволод Мейерхольд, Евгений Вахтангов, Михаил Чехов... Мейерхольд утверждал на столичной сцене принципы условного театра, противоположного по своей сущности «театру переживаний». В 1906–1907 годах на сцене театра Веры Комиссаржевской, и позже, перейдя в Александринку, Мейерхольд провозглашает возврат к господству «чистой театральности» и «обнаженного актерского мастерства», свободных от влияния драматургии. Легендарный «Маскарад» Лермонтова в декорациях Александра Головина и с музыкой Глазунова в 1917 году станет квинтэссенцией его исканий этого времени, и одновременно заключительным аккордом уходящей эпохи.

Вслед за Мейерхольдом к созданию новой реальности на сцене с ярко выраженным культом театральности устремились Александр Таиров и Николай Евреинов, решительно отвергая стремление театра к жизнеподобию и по-русски утверждая в человеке «инстинкт театральности». «Какие бы сладкие песни вы ни пели мне про ваш театр, – пишет Евреинов, – как бы остроумно, научно и занимательно вы ни убеждали меня, что это культурный институт первостепенной важности, что это храм, где душа может искупительно очиститься, что театр – учитель нравов, кафедра добродетели, зеркало правды и пр., и т. п., – я останусь к искусству театра совершенно равнодушен, если не увижу, что это мой театр, театр для меня, для моей радости, для удовлетворения моего алкающего преобразования, в этом несовершенном мире, духа!»

Всеволод Мейерхольд *Всеволод Эмильевич Мейерхольд* (1874–1940) вступил в труппу создаваемого Художественно-общедоступного театра вместе с другими выпускниками Театрально-музыкального училища Московского филармонического общества, в том числе Ольгой Книппер и Иваном Москвиным. В спектакле «Царь Федор Иоаннович», которым 14 (26) октября 1898 года открылся театр, он играл Василия Шуйского.

В легендарной постановке чеховской «Чайки» Мейерхольд играл Треплева, а в 1901 году стал первым на русской сцене исполнителем роли Тузенбаха в «Трех сестрах». В 1902 году Мейерхольд с группой актеров покинул Художественный театр и начал самостоятельную режиссерскую деятельность, возглавив вместе с А. С. Кошеверовым труппу в Херсоне. Со второго сезона, после ухода Кошеверова, труппа получила название «Товарищество новой драмы». За период с 1902 по 1905 годы было поставлено около 200 спектаклей!

В мае 1905 года Константин Станиславский предложил ему подготовить спектакли «Смерть Тентажиля» Мориса Метерлинка, «Комедия любви» Генрика Ибсена и «Шлюк и Яу» Герхарта Гауптмана для Театра-студии, который он задумал открыть на Поварской улице в Москве. Однако Студия существовала недолго: как оказалось, Станиславский и Мейерхольд по-разному понимали ее назначение. Посмотрев поставленные Мейерхольдом спектакли, Станиславский не считал возможным выпускать их на публику.

Годы спустя в книге «Моя жизнь в искусстве» по поводу опытов Мейерхольда он написал: «Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актеров он смог только продемонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять же их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу». В октябре 1905 года Студия была закрыта, и Мейерхольд вернулся в провинцию.

В 1906 году он был приглашен Верой Комиссаржевской в Петербург в качестве главного режиссера ее собственного Драматического театра. За один сезон Мейерхольд выпустил 13 спектаклей, в том числе: «Гедду Габлер» Генрика Ибсена, «Сестру Беатрису» Мориса Метерлинка, «Жизнь человека» Леонида Андреева. В 1907 году ставит «Балаганчик» Александра Блока. Это стало началом «условного театра» в России.

Целый ряд пьес Мейерхольд поставил в Александринском театре – «У царских врат» К. Гамсуна (1908), «Шут Тантрис» Е. Харта, «Дон Жуан» Мольера (1910), «На полпути» Пинеро (1914), «Зеленое кольцо» З. Гиппиус, «Стойкий принц» Кальдерона (1915), «Гроза» А. Островского (1916), «Маскарад» М. Лермонтова (1917). В 1911 году его пригласили в Мариинский театр для постановки оперы Глюка «Орфей и Эвридика» (художник – Головин, балетмейстер – Фокин).

После Октябрьской революции в Петрограде выступил режиссером «Мистерии-буфф» В. Маяковского (1918 год). В 1918 году на Курсах мастерства сценических постановок в Петрограде вводится преподавание биомеханики как теории движений, которая была разработана Мейерхольдом. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда (ГосТиМ) был создан в Москве в 1920-м первоначально под названием «Театр РСФСР-I», затем с 1922 года назывался «Театр Актера» и Театр ГИТИСа, с 1923 года – Театр имени Мейерхольда (ТиМ); в 1926-м театру был присвоен статус государственного.

В 1928 году ГосТиМ едва не был закрыт: отправившись вместе с женой за рубеж – для

лечения и переговоров о гастролях театра, Мейерхольд задержался во Франции, и, поскольку в это же самое время из зарубежных поездок не вернулись Михаил Чехов, возглавлявший в то время МХАТ 2-й, и руководитель ГОСЕТа Алексей Грановский, Мейерхольд также был заподозрен в нежелании возвращаться. Но он не собирался эмигрировать и вернулся в Москву раньше, чем ликвидационная комиссия успела расформировать театр.

В 1930 году ГосТиМ с успехом гастролировал за рубежом. Михаил Чехов, встречавшийся с Мейерхольдом в Берлине, в своих воспоминаниях рассказывал: «Я старался передать ему мои чувства, скорее предчувствия, о его страшном конце, если он вернется в Советский Союз. Он слушал молча, спокойно и грустно ответил мне так (точных слов я не помню): с гимназических лет в душе моей я носил Революцию и всегда в крайних, максималистских ее формах. Я знаю, вы правы – мой конец будет таким, как вы говорите. Но в Советский Союз я вернусь. На вопрос мой – зачем? – он ответил: из честности».

Принципы организации «нового театра» были не только сформулированы Мейерхольдом, но он попытался воплотить в облике вновь строящегося здания. В сотрудничестве с архитекторами М. Г. Бархиным и С. Е. Вахтанговым он разрабатывал проекты перестройки старого (1930–1931), а потом и нового здания (1931–1932) театра, известного как ГосТиМ – Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. По замыслу Мейерхольда, новый дом его труппы должен был стать самым большим и современным в Москве, оснащенным по последнему слову техники. Мейерхольд задумывал театр, в котором предвиделись: трансформируемая сцена и возможность переноса игровых площадок в различные места зала, раздвигающаяся крыша-купол и дневное освещение, перспектива кинофикации и направленного регулирования света и звука, непосредственная связь помещений для актеров со сценической площадкой. Также предусматривалась возможность обслуживания публики на безантрактовых спектаклях (с разносом напитков и вентиляцией в спинках кресел для курящих), что казалось фантастическим для того времени, но вполне осуществимо в наши дни.

Главной же задачей режиссера было создание единого пространства сцены и зрительного зала. Мейерхольд хотел разрушить воображаемый заслон между актерами и зрителями (убрать занавес, рампу и оркестровую яму), «вовлечь публику в действие и коллективный процесс создания спектакля».

Строительство началось в 1932 году, но уже в 1933 году был объявлен конкурс на новый фасад театра, с целью «обогащения» его конструктивистского облика. В конкурсное задание было возвращено разделение пространства на сцену и зрительские места, ориентация на классические постановки. Практически все предложения, поданные на конкурс, были решены в традиционной пластике с опорой на классические приемы. Удивительным контрастом явился проект А. В. Щусева, который предложил возвести прямоугольную башню с элементами ар-деко на углу здания, а фасад декорировать ромбовидным орнаментом. Именно на этот вариант опирался Д. Н. Чечулин, которому в 1940 году поручили закончить оформление бывшего театра под Концертный зал им. П. И. Чайковского. Архитектор сгладил высотность здания, отказался от арок и усилил скульптурный декор, чтобы органично вписать сооружение в архитектурный ансамбль Триумфальной площади. Дело в том, что трагические события конца 30-х подвели черту под всеми творческими замыслами Мейерхольда: в январе 1938 года ГосТим был закрыт, в 1939 году сам Мейерхольд был арестован и в феврале 1940-го расстрелян. После закрытия театра Мейерхольда недостроенное здание было передано Московской филармонии для переоборудования в концертный зал. Ныне – это концертный зал им. Чайковского.

Эстетика «условного театра» Мейерхольда

В истории актерского искусства первые эксперименты Мейерхольда занимают определенное место: после утверждения психологического метода МХТ как еще одного этапа реализма – негативная реакция на него. С начала студийной работы (1905, Студия на Поварской) до создания своей труппы (1921, Театр Актера) Мейерхольд глубоко обосновал в теории и подтвердил студийными экспериментами методы актерского творчества в полярно противоположных сферах условного театра: в символистском неподвижном театре и в площадном зрелище, театре маски.

Метафорическое актерское искусство основано на совсем иной технике игры, чем реали-

стическое, традиционное для русской сцены в конце XIX – начале XX века, на других принципах композиции образа и существования его в спектакле. Мейерхольду предстоял труднейший путь постепенного создания условий для развития своего метода.

В эстетической системе Театра Мейерхольда не было отдельных действующих лиц, персонажей, характеров. По сравнению с реалистическим театром актер ставился в принципиально иные условия: он создавал образ (именно этот термин, однокоренной «воображению», точен), входивший в пространственно-временную художественную среду. Театр маски, марионетки, балаган, стилизация использовались в собственном (авторском) современном видении. Синтез был свойствен этой эстетической системе изначально.

Мейерхольд выдвинул следующие *главные принципы*:

- «Игра намеками, сознательное недоигрывание».
- «Простота, уносящая от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой. Или же экстатическая радость».
- «Мистический трепет сильнее темперамента старого театра».
- «Переживание формы».
- «Эпическое спокойствие».
- «Трагизм с улыбкой на лице». «Внешне спокойно, почти холодно, без крика и плача, без тремолирующих нот, но зато глубоко».
- Пластически «выразить недосказанное, выявить скрытое».
- «Построение, строго подчиненное ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен».
- «Пластическая статуарность».

Прежде чем научить актера создавать образ, имеющий символическое значение, образиносказание, нужно было научить его свести к минимуму проявления житейского обыденного поведения, сдерживать бытовое движение, бытовую речь, бытовую мимику... Остановиться, замолчать и затем выполнять лишь те элементы действия, которые имеют образный смысл, которые продиктованы духом спектакля, входят составной частью в художественное пространство. Неподвижный театр в искусстве актера был еще не осуществлением метафорического образа, а освобождением от жизненного персонажа-характера, нейтральным сценическим существованием актера, детали игры которого были (почти буквально) первыми шагами, первыми звуками, вызывавшими чисто художественные ассоциации. Приемы работы над выразительностью тела были определены понятием *биомеханика*, где важную роль играет выразительность телодвижения, позы и жеста.

Театр Мейерхольда был одновременно балаганом и трагедией, комедией итальянских масок и греческой драмой, отражая всю логическую цепочку театрального искусства. Вовлекая в свои постановки элементы различных исторических эпох, он строил театр, в котором абсолютно все было революционно новым. Он не гасил свет в зале, чтобы достичь более тесной связи между сценой и зрителем, использовал архитектурное (вместо декоративного) оформление спектаклей, экспериментировал с костюмами, переносил персонажей из одной эпохи в другую. При этом актер оставался главным выразительным средством его работ, в которых все покорялось какому-то единому неслышному ритму. В числе наиболее значимых для музыкального театра работ Мейерхольда необходимо назвать: 1926 год – «Ревизор» на сцене ГОСТИМа. Спектакль оказал сильнейшее воздействие на молодого композитора Д. Шостаковича. В 1927–28 гг. Мейерхольд начал работать с Д. Шостаковичем над «Носом». Однако в виду занятости режиссера, постановка первой оперы была осуществлена Николаем Смоличем. Тем не менее, сотрудничество Мейерхольда и Шостаковича продолжилось в работе над музыкой к спектаклю «Клоп» (1929).

Две «Дамы» Мейерхольда Последние два спектакля режиссера: 1934 год – «Дама с камелиями», 1935 год – «Пиковая дама». Оба спектакля были поставлены один за другим, в разных театрах и разных городах, с разницей всего в девять месяцев. Но то были решающие месяцы: до и после убийства Кирова, до и после начала Большого террора.

«Даму с камелиями» Мейерхольд решил поставить в стиле художников-

импрессионистов, Жана Ренуара и Эдуарда Мане. В «Пиковой даме» господствовал строгий и по преимуществу графический стиль, суховатый стиль петербургской графики, графики пушкинского времени, а отчасти и графики эпохи модерна.

«Дама с камелиями» полна парижской красоты, красоты города Парижа. «Пиковая дама» полна петербургской красоты, красоты города Петербурга. Чтобы достичь нужного эффекта, текст пьесы Александра Дюма-сына был заново – достаточно свободно – переведен философом-лингвистом Густавом Шпетом, родным дедушкой балерины Екатерины Максимовой (как будто специально созданной для партии Маргерит в балете Ноймайера «Дама с камелиями», но нет, не сложилось). А либретто оперы, составленное Модестом Чайковским, младшим братом Петра Ильича, было и вовсе забраковано, переписано, хотя и не целиком, поэтом и переводчиком Валентином Стеничем и перемонтировано самим Мейерхольдом. А что более важно: действие драматического спектакля было перенесено из 40-х годов XIX века в конец 70-х, в другую художественную эпоху, а действие оперного спектакля перенесено из XVIII века в XIX век, в другое историческое время, из времени Екатерины II во время Николая I, иначе говоря – в пушкинское время.

В 1934 году спектакль «Дама с камелиями», главную роль в котором играла жена режиссера Зинаида Райх, посмотрел Сталин, и спектакль ему не понравился. Критика обрушилась на Мейерхольда с обвинениями в эстетстве. Позднее Зинаида Райх написала Сталину письмо о том, что он не разбирается в искусстве.

«Дорогой Иосиф Виссарионович!

... Я с вами все время спорю в своей голове, все время доказываю вашу неправоту порой в искусстве. ... вас так бесконечно, бесконечно обманывают, скрывают и врут, что вы правильно обратились к массам сейчас. Для вас я сейчас тоже голос массы, и вы должны выслушать от меня и плохое и хорошее. Вы уж сами разберетесь, что верно, а что неверно. В вашу чуткость я верю. ... Сейчас у меня к вам два дела. 1-е – это всю правду наружу о смерти Есенина и Маяковского. Это требует большого времени (изучения всех материалов), но я вам все, все расскажу и укажу все дороги. Они, – для меня это стало ясно только на днях, – “троцкистские”. О Володе Маяковском я всегда чувствовала, что “рапповские”, это чувствовала и семья его (мать и сестры). ... я хочу, чтобы “развертели” это вы, ибо я одна бессильна. ... Задумала я еще на 5-е мая свидание с вами, если вы сможете. ... Привет сердечный, Зинаида Райх. 1937 год»

8 января 1938 года театр был закрыт. Приказ Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР «О ликвидации Театра им. Вс. Мейерхольда» опубликован в газете «Правда» 8 января 1938 года. В мае 1938 года К. С. Станиславский предложил оставшемуся без работы Мейерхольду должность режиссера в руководимом им самим оперном театре. После наступившей вскоре смерти К. С. Станиславского Мейерхольд стал главным режиссером театра. Продолжил работу над оперой «Риголетто».

20 июня 1939 года Мейерхольд был арестован в Ленинграде; одновременно в его квартире в Москве был произведен обыск. В протоколе обыска зафиксирована жалоба его жены Зинаиды Райх, протестовавшей против методов одного из агентов НКВД. Вскоре (15 июля) она была убита неустановленными лицами.

После трех недель допросов, сопровождавшихся пытками, Мейерхольд подписал нужные следствию показания: его обвиняли по статье 58 Уголовного кодекса РСФСР. В январе 1940 года Мейерхольд писал В. М. Молотову: «...Меня здесь били – большого шестидесятилетнего старика, клали на пол лицом вниз, резиновым жгутом били по пяткам и по спине, когда сидел на стуле, той же резиной били по ногам [...] боль была такая, что казалось, на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток...»

Заседание Военной коллегии Верховного суда СССР состоялось 1 февраля 1940 года. Коллегия приговорила режиссера к расстрелу. 2 февраля 1940 года приговор был приведен в исполнение.

РАЗДЕЛ II. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Современный музыкальный театр: реалии художественной практики

Каковы реалии современной художественной практики? Затронем лишь несколько аспектов этой сложной темы:

- Кризис оперы – это реальность?
- Чем отличается практика современного оперного театра от предшествующих периодов его развития?

- Какое место занимают оперы, созданные композиторами, нашими современниками, на оперной сцене?

Проблема кризиса оперы – одна из вечных тем, сопровождающих всю историю развития этого жанра. Во всех учебниках по истории музыки встречается привычное выражение: к середине XVIII века назрел эстетический кризис оперы-серия как «концерта в костюмах». В 20-е годы XX века Леонид Сабанеев писал: «Теперь ни для кого не стало секретом, что оперное дело у нас переживает серьезнейший и, быть может, смертельный для него кризис»⁴³. Недавно опубликованное в интернете интервью с директором знаменитого парижского музыкального Theatre du Chatelet Жаном-Люком Шоплином (Jean-Luc Choplin) начинается следующим вопросом: «В последнее время много говорят о кризисе в опере... Что вы по этому поводу думаете?»⁴⁴.

Обсуждению кризиса оперы, обнаружению признаков «усталости жанра» посвящено немало страниц, как в научных исследованиях, так и в публицистических материалах. В 2000 году в Государственном институте искусствознания прошла международная конференция «Музыкальный театр XX века», результаты которой были опубликованы в сборнике статей. Одна из них, принадлежащая Марине Раку, называется весьма симптоматично: «Кризис современной оперы: между социологией и эстетикой». Автор справедливо отмечает, что вся история развития этого жанра сопровождалась неоднократной констатацией его кризисного состояния, но вслед за этим говорит, что на поверку это состояние каждый раз оборачивалось обновлением художественно-эстетического канона. Как не вспомнить слова Б. Асафьева: «Опера – изменчивое бытовое явление, а не откристаллизовавшаяся художественная форма... Это искусство подвижное... и отнюдь не музейное»⁴⁵.

Однако в XX столетии в отношении к судьбам оперы констатация кризиса оперы приобрела хронический характер. Попробуем поразмышлять: в чем причины сложившейся ситуации?

В первую очередь, это новые реалии художественной практики. Бесспорно, опера, как и другие жанры академического искусства, существует в XX веке в совершенно иных условиях социокультурного пространства, нежели в первые три столетия своей истории. Она вынуждена соперничать с целым рядом новых явлений в сфере зрелищных видов искусств. Причем, дело не только в широком распространении масс-медиа культуры, и даже не в том, что большинство хочет слушать Стаса Михайлова, а современной оперой интересуется меньшинство, что весьма точно заметил в одном из интервью В. Кобекин. А еще и в том, что в XX столетии у оперы, созданной современными композиторами, появился соперник в лице самого оперного театра, точнее, появившейся фигуры оперного режиссера и общей направленности репертуарной политики. Здесь мы касаемся двух важных вопросов: оперной режиссуры и сценической интерпретации оперной партитуры на современной сцене и репертуара современных театров.

Появление на арене оперного искусства XX века фигуры режиссера кардинально изменило ситуацию в мире музыкально-театральной практики. Он внес свою лепту в разрешение извечного вопроса о том, что главнее в опере – музыка или театр. Когда-то Прокофьев сказал: «Я... считаю, что человек, пришедший в оперный театр, имеет право требовать впечатления не

⁴³ Раку М. Кризис современной оперы: между социологией и эстетикой // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы. – М., 2004. – С. 236.

⁴⁴ Жан-Люк Шоплин. Кризис в опере если и есть, то в области финансов // Есть ли кризис в опере?: интернет-ресурс: <http://aldanov.livejournal.com/601991>.

⁴⁵ Асафьев Б. Опера как бытовое явление // Об опере. – Л., 1976. – С. 28–29.

только для слуха, но и для зрения». Современный музыкальный театр словно следует прокофьевскому завету. Импульс был задан настолько мощный, что как пишет Марина Нестьева, «ныне на оперной сцене по большей части правит бал режиссер. Он считает себя основным вершителем музыкальной драматургии, позволяет себе самовыражаться, подчас независимо не только от индивидуальных особенностей партитуры, но и от поэтики композитора в целом»⁴⁶.

Тема актуализации оперной классики – одна из самых животрепещущих, вызывающая много споров. Да и можно ли не реагировать на то, что сюжет «Риголетто» посвящается мафиозным разборкам, «Китеж» повествует о войне с Югославией, «Отелло» душит свою жену в мерседесе, двигателем событий «Онегина» оказывается нетрадиционная ориентация Онегина и Ленского, действие «Моисея и Аарона» происходит в концлагере, где почему-то у Моисея есть возможность разговаривать по телефону из будки с самим Господом Богом, тема фашизма озвучивается в «Аиде», сталинизма в «Мазепе», брежневского застоя в «Золотом петушке». И т. д., и т. п.

В статье известного ведущего музыкального критика Петра Пospelова читаем: «Любите зрелища – идите в театры, скажут мне. Пойду, но и там устроюсь так, чтобы поменьше видеть сцену, а оркестровую яму и дирижера – побольше... режиссеры сделали все, чтобы мы отвернулись от сцены»⁴⁷.

То обстоятельство, что от этих экспериментов сегодня устали и оперные певцы, и сами режиссеры подтверждают слова солиста Мариинского театра Евгения Никитина:

«Я хочу верить, что эпоха экспериментов и всех этих сумасшедших постановок подходит к логическому завершению. Сегодняшний оперный театр зарулил в тупик, ему как глоток свежего воздуха необходим ренессанс»⁴⁸.

Симптоматично и высказывание Дмитрия Бертмана: «...я устал от экспериментов. В последнее время я все чаще думаю, что мы, режиссеры, немного переусердствовали. Вспоминаю, как смотрел в детстве «Садко» в постановке Бориса Покровского и «Евгения Онегина» в постановке Станиславского, – я ведь и полюбил оперный театр за его красоту, нежность и мелодраматический флер. Плакал, когда умирала Мими. Любовался японским садом в «Мадам Баттерфляй». Сейчас оперный театр изменился до неузнаваемости. В 1970-е в Европе случился кризис: публика перестала ходить в оперу. И чтобы вернуть ее, режиссеры стали придумывать скандальные постановки. Выпускали Виолетту в одном нижнем белье или поселяли героев «Богемы» на мусорную свалку. В результате народ повалил в театр: публика возмущалась, но и бурно обсуждала оперные постановки. Но авангардные решения очень быстро превратились в штампы. А классическая постановочная традиция оказалась утерянной. Ушли режиссеры, способные работать с артистом, их сменили постановщики, а то и дизайнеры, занявшиеся режиссурой. Ушел реалистический театр. И зритель снова уходит из оперного театра»⁴⁹.

Однако, все эти авангардные новации представляют лишь одну из сторон реалий современного музыкального театра. Затронем еще один важный вопрос – репертуара.

На рубеже тысячелетий явственно вырисовывается вполне определенный облик этой стороны оперного театра. Основа его репертуара, как это неоспоримо доказывают афиши, классическая опера с явным предпочтением произведений конца XVIII – начала XX веков.

Вот, например, имена композиторов на афише Большого театра: Моцарт, Беллини, Верди, Пуччини, Глинка, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин. Их дополняют одна опера Р. Штрауса, две Прокофьева и одна Шостаковича.

Или названия на афише Красноярского театра оперы и балета: Моцарт «Свадьба Фигаро», Россини «Севильский цирюльник», Доницетти «Любовный напиток», «Дочь полка», Бизе «Кармен», Верди «Травиата», «Риголетто», Масканьи «Сельская честь», Леонкавалло «Паяцы»,

⁴⁶ Нестьева М. Союз композиторов с музыкантами-интерпретаторами на оперной сцене // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра. – Ростов н/Д, 2010. – С. 13.

⁴⁷ Петр Пospelов о запоздалых надеждах: интернет-ресурс: <http://www.vedomosti.ru/friday/article/2008/10/17/13811>

⁴⁸ Евгений Никитин. Оперному театру необходим ренессанс // Есть ли кризис в опере?: интернет-ресурс: <http://aldanov.livejournal.com/601991>.

⁴⁹ Дмитрий Бертман. Я устал от экспериментов: Интервью О. Романцовой: интернет-ресурс: <http://news.mail.ru/culture/2058377>.

Пуччини «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй», Чайковский «Евгений Онегин», «Пиковая дама», Римский-Корсаков «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста», Рахманинов «Алеко». Дополняет афишу сценическая кантата К. Орфа и концертно-сценическая версия оперы В. Бесединой «Самозванка».

Приведу любопытное сравнение с репертуаром Мамонтовской частной оперы на рубеже XIX–XX вв.: самая «старая» по времени создания опера – Глюк «Орфей», далее Моцарт «Дон Жуан» и «Севильский цирюльник» Россини, затем основная часть – оперы, созданные за последние 50 лет (из западноевропейских – Беллини, Доницетти, Обер, Николай, Мейербер, Верди, Вагнер, Гуно, Делиб, Тома, Бизе, Понкьелли, Массне, Сен-Санс, Леонкавалло, Пуччини, из русских – от Верстовского и Глинки до Кюи, Ипполитова-Иванова, Рубинштейна, Чайковского, Римского-Корсакова, Василенко и др.). Не правда ли, практически все названия знакомы по современным афишам. С небольшими дополнениями ряда имен композиторов XX века (заметим, что на западе репертуар обогащается также за счет ренессанса барочной оперы).

Вполне очевидно, что театры и публика рубежа двух тысячелетий предпочитают оперную классику современной опере. Хотя ранее, например, во времена Россини или Верди в Италии никому в голову не приходило ставить оперы Монтеверди или Кавалли, а в России в театре Мамонтова – «Ямщиков на подставе»; практически все, что создавалось, появлялось на оперной сцене. Оперный театр в основном был ориентирован на современную композиторскую практику. Ныне ситуация кардинально изменилась.

На протяжении всего XX столетия современная опера стремительно утрачивала свое место в репертуаре театров и соответственно, теряла зрителя. Особенно ощутимо это происходило в России в последние два десятилетия ушедшего столетия, когда канула в лету идеологическая установка коммунистической партии на обязательное включение в репертуар советской оперы.

Кстати, в Красноярске последняя полнометражная премьера оперы, написанной современным композитором, состоялась в 1993 году – это был «Гамлет» Сергея Слонимского.

Чья здесь большая вина – новой социокультурной ситуации постсоветского пространства? В последние полтора десятилетия XX века премьеры опер отечественных композиторов осуществлялись в основном за рубежом:

- «Пена дней» Э. Денисова – парижская национальная опера, затем Пермь.
- «Жизнь с идиотом» А. Шнитке – Амстердам, затем Московский камерный театр.
- «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке – Вена, Гамбург.
- «Джезуальдо» А. Шнитке – Вена.
- «Лолита» Р. Щедрина – Стокгольм (Пермь).
- «Тиль Уленшпигель» Н. Каретникова – Германия и Франция.
- «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова, «Н.Ф.Б.» В. Кобекина, «Отец Сергей» В. Лобанова – фестиваль в Локкуме “Sacro Art” п/у Гергиева.
- «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского – Мюнхен.

Но ведь отношение к современной опере стало меняться гораздо раньше.

Может быть, это вина самих композиторов, которые стали «замыкаться в кругу своих сугубо внутренних проблем» (на что указывает А. Цукер⁵⁰) – чаще всего технологического свойства, будучи погруженными в водоворот сложных художественно-стилевых процессов, происходящих в музыкальном мышлении.

Факт остается фактом. Произошло очевидное отчуждение зрителя от современной оперы. Марина Раку даже приходит к выводу, что «основные события в сфере музыкально-драматического жанра происходят сегодня в сфере мюзикла».

На наш взгляд, все же в жизни современной оперы сегодня ситуация стала меняться, и в последние несколько лет у нас в России вершатся весьма интересные события. Обратимся к наиболее значимым премьерам современных опер на российских сценах 2000-х годов: картина вырисовывается весьма любопытная. Здесь видим имена и мэтров оперы: С. Слонимского,

⁵⁰ Цукер А. Рефлексии оперного театра и современное опероведение // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра. – Ростов н/Д, 2010. – С. 11.

Р. Щедрина, В. Кобекина. Свою нишу занимает фигура Владимира Мартынова, который не просто сегодня необычайно популярен благодаря своей нашумевшей книге «Конец времени композитора», но высказываниям в отношении судьбы оперы.

В одном из интервью 2004 года, по поводу работы над новой оперой “Vita Nuova” и оперы Л. Десятникова «Дети Розенталя», он говорит следующее:

«Мы оба признаем, что опера в том классическом виде, в котором мы ее знаем, практически умерла. Единственная возможность сделать что-то интересное начинается с признания этого факта. А дальше возникает разговор, в каком направлении двигаться. То, чем мы занимаемся, можно назвать постмодернистской рефлексией на тему ушедшей оперной эпохи»⁵¹.

Не случайно свою оперу «Упражнения Гвидо» он называет «оперой об опере», а критики – «оперой о невозможности написать оперу». Тем не менее, Мартынов продолжает писать оперы, отстаивать свои взгляды – в ответ на критику его оперы “Vita Nuova” он пишет книгу «Казус “Vita Nuova”». И на 2014 год намечена премьера его новой оперы по Мольеру «Школа жен», поставить которую согласился Юрий Любимов.

Нельзя не отметить, что ряд опер были созданы по заказу оперных театров: «Братья Карамазовы» А. Смелкова – Мариинского, «Дети Розенталя» – Большого. Появилась и новая практика постановок современных опер. В условиях наступившей в конце XX века фестивальной эры трансляции произведений музыкально-театрального искусства, современная опера вошла в систему фестивального способа показа, не претендуя на вхождение в репертуар, наряду с операми Верди и Чайковского.

Привлечем внимание и к тому, что с середины первого десятилетия XXI столетия количество постановок значительно увеличивается. Подтверждением очевидного изменения социокультурной ситуации в оперном жанре является введение с 2008 года в Российской национальной премии и фестивале «Золотая маска» номинации «работа композитора в музыкальном театре» – была выдвинута опера Владимира Кобекина «Маргарита». И совершенно уникальная ситуация 2009 и 2010 годов: сразу три современных оперы в числе номинантов 2009 года – «Очарованный странник» Родиона Щедрина, «Братья Карамазовы» Александра Смелкова (обе – Мариинский театр) и «Александр Македонский» Владимира Кобекина (Театр Республики Саха). В 2010-м – «Один день Ивана Денисовича» Александра Чайковского (Пермь) и «Гамлет (датский) (русская) комедия» Владимира Кобекина (театр Станиславского и Немировича-Данченко).

Еще одним веским аргументом того, что опера не собирается сдавать свои позиции, может служить появление в прошлом году по инициативе режиссера Василия Бархатова проекта «Опергруппа» – «Лаборатория современной оперы», осуществляемой при поддержке Министерства культуры РФ⁵². Во второй половине 2012 года осуществлены постановки 4-х спектаклей современных композиторов на различных московских сценах. На афишах новые композиторские имена: Сергей Невский «Франциск», Валерия Ауэрбах «Слепые», Ольга Раева «Сны Минотавра» и Лев Филановский «Три четыре». Все они не просто вносят свою лепту в развитие современного музыкального театра, но и беспокоятся о судьбе оперного жанра, размышляя о формах его современного существования. Так, Сергей Невский затрагивает два очень важных момента. Первый: композитор, пишущий оперы, должен быть практиком.

Приведем фрагмент его интервью:

⁵¹ Владимир Мартынов. Сочинять оперы непрестижно: Интервью О. Романцовой: интернет-ресурс: <http://www.newizv.ru>

⁵² Миссия «Опергруппы» – продвижение современной российской оперы, создание предпосылок к обновлению и развитию отечественного музыкального театра и сближение его с современной культурой, преодоление дистанции между современной академической музыкой и публикой, формирование новой зрительской аудитории, воспринимавшей российский музыкальный театр частью актуального искусства. В 2012 году «Опергруппа» реализует пилотный проект «Лаборатория современной оперы» на ведущих московских площадках. В дальнейших планах «Опергруппы» – ежегодное проведение «Лаборатории современной оперы», расширение деятельности в регионы России, реализация образовательной программы, подчеркивающей и развивающей идею проекта как рабочей, экспериментальной инициативы.

«— Есть мнение, что просто нет у нас сегодня композиторов уровня Мусоргского или Шостаковича, и поэтому у нас нет оперы.

— Вообще-то Шостаковичу очень рано дали себя реализовать. Опера “Нос” написана, когда ему было 25 лет. И если вы не будете давать, условно говоря, Сюмаку поставить свою оперу “Станция”, то вы никогда ни Сюмака, ни Шостаковича иметь не будете...

Композитор, который пишет оперу, мне кажется, должен быть практиком. Не может быть, если композитор варится в собственном соку до 40–50 лет, потом получает оперный заказ и из ничего пишет хорошую вещь. Этого не будет. Все композиторы, которые достигли хоть чего-то в оперном языке, были практиками. Они всегда работали в театре. Может, исключение только Циммерман с “Солдатами” и Лахенман с “Девочкой со спичками”. Но все остальные много работали в театре, набивали шишки, у них были провалы, возможности что-то исправить»⁵³.

Кстати, с этим нельзя не согласиться. Вспомним Чайковского: до «Евгения Онегина» он написал оперы «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула» (потом переделана в «Черевички»).

Второй момент, акцентируемый Невским, взаимосвязан с первым: чтобы иметь практику, нужно иметь доступ к оперной сцене. Поэтому необходимо создание камерных сцен, которые дадут возможность несколько раз в год представлять фестивальным способом современные проекты.

Итак, бесспорно, в оперном деле сегодня происходят перемены! Теперь вернемся к первому вопросу, поставленному вначале — кризис оперы — реальность? Если вспомнить древнегреческое значение слова кризис: κρίσις — решение, поворотный пункт, то сегодня действительно можно говорить о кризисе оперы, поворотном пункте в отношении к современной опере.

Завершить хочется словами из интервью директора парижского музыкального Theatre du Chatelet Жана-Люка Шоплина, прозвучавшими в ответ на вопрос о кризисе оперы:

«Я не считаю, что оперное искусство сейчас переживает какой-то творческий кризис, напротив, сегодня как никогда в мире открыта масса возможностей для всевозможных оперных постановок. Посмотрите сами, по всему миру ставят потрясающие оперы, появляется все больше великих певцов, а уровень исполнительского мастерства значительно выше, чем еще 20 лет назад. Сейчас сильнейшая оперная школа у корейцев или японцев. Да и о каком кризисе может идти речь, когда в известных оркестрах и музыкальных коллективах выступает такая одаренная молодежь?»⁵⁴

⁵³ Сергей Невский. Я часто сравниваю жизнь сегодняшнего оперного композитора с жизнью композитора XVIII века: Интервью Е. Бирюковой: интернет-ресурс: OPENSPACE.RU 22/01/2010: [http://os.colta.ru/music_classic/names/details/15728/page 1, 2](http://os.colta.ru/music_classic/names/details/15728/page%201,%202).

⁵⁴ Жан-Люк Шоплин. Кризис в опере если и есть, то в области финансов // Есть ли кризис в опере?: интернет-ресурс: <http://aldanov.livejournal.com/601991>.

Список рекомендуемой литературы

1. Аверьянова О. Русская музыка второй половины XX века: Р. Щедрин, Э. Денисов, А. Шнитке. – М., 2004.
2. Акопян Л. Музыка XX века: энциклопедический словарь. – М., 2010.
3. Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. – М., 1978.
4. Алфеевская Г. История отечественной музыки XX века: С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Шнитке, Р. Щедрин: учебное пособие. – М., 2009.
5. Аристотель. Поэтика. – М., 1957.
6. Асафьев Б. «Евгений Онегин» лирические сцены П. И. Чайковского // Избранные труды, т. II. – М., 1954.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
8. Асафьев Б. Об опере. – Л., 1985.
9. Асафьев Б. Симфонические этюды. – Л., 1970.
10. Баева А. Поэтика жанра: Современная русская опера. – М., 1999.
11. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. Александр Васильевич Ивашкин. – М., 2003.
12. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыкальный театр. – М., 1963.
13. Ванслов В. Опера и ее сценическое воплощение. – М., 1963.
14. Вопросы оперной драматургии / под ред. Ю. Тюлина. – М., 1975.
15. Всеволодский-Гернгросс В. Краткий курс истории русского театра: Методическое пособие. 2-е изд., испр. – СПб., 2011.
16. Гаврилова Л. Музыкально-драматическая поэтика С.М. Слонимского (парадигмы метатекста). – Красноярск, 2003.
17. Гаврилова Л., Кочурова Э. Мюзикл: страницы истории: учебное пособие. – Красноярск, 2015.
18. Гаврилова, Л. История западноевропейской музыки: – Ч. 1: Античность. Средневековье. Возрождение. – Красноярск, 2011.
19. Галушко М. О теории оперного лейтмотива // Теоретические проблемы классической и современной зарубежной музыки. Сб. тр. Вып. XXXV. – М., 1977.
20. Гейлиг М. Форма в русской классической опере. М., 1968.
21. Гончаренко С. О поэтике оперы. – Новосибирск, 2009.
22. Грум-Грдинайло Т. Музыка и драма. – М., 1975.
23. Данько Л. Комическая опера в XX веке. – Л., 1976.
24. Димитрин Ю. Либретто: история, творчество, технология: учебное пособие в жанре эссе. – СПб., 2012.
25. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. – Л., 1952.
26. Еременко Г. Музыкальный театр Запада в первой половине XX века. Аналитические очерки. – Новосибирск, 2008.
27. История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие. – М., 2007.
28. История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб., 2005.
29. История русской музыки: учебник: [в 3 вып.]. – М., 2013.
30. Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы. – Минск, 1979.
31. Кулешова Г. Композиция оперы. – Минск, 1983.
32. Мейерхольд В. Пиковая дама: Замысел. Воплощение. Судьба. – М., 1994.
33. Мокульский, С. История западноевропейского театра: в 2-х ч. – Изд. 2-е, испр. – СПб., 2011.
34. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850: произведения, постановки, композиторы, исполнители, записи. – Екатеринбург, 2005.
35. Музыкальный театр XIX–XX веков. – Ростов-на-Дону, 1999.
36. Оперная режиссура: история и современность. – М., 2000.
37. Пазовский А. Записки дирижера. – М., 1968.
38. Парин А. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. – М., 1999.

39. Покровский Б. Об оперной режиссуре. – М., 1973.
40. Покровский Б. Размышления об опере. – М., 1979.
41. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. – М., 1980.
42. Румянцев П. Станиславский и опера. – М., 1969.
43. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. – Л., 2004.
44. Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. – Л., 2005.
45. Селицкий А., Демина И. Основы музыкальной драматургии. – Ростов н/Д., 2003.
46. Станиславский – реформатор оперного искусства. Материалы, документы / под ред. Г. Кристи. – М., 1983.
47. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М., 1976.
48. Тараканов М. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации // Человек и фonoсфера. – М.-СПб, 2003.
49. Теория современной композиции: учебное пособие. – М., 2007.
50. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – М., 1984.
51. Ферман В. Основы оперной драматургии // Оперный театр. – М., 1961.
52. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. – Челябинск, 2003.
53. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000.
54. Хохловкина А.А. Западноевропейская опера: Конец XVIII – первая половина XIX века. – М., 1962.
55. Хэриот Э. Кастраты в опере. – М., 2001.
56. Ширинян Р.К. Оперная драматургия Мусоргского. – М., 1981.
57. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. – М., 1953.
58. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книги 1, 2. – М., 1972, 1978.
59. Яськевич, И. История искусства музыкального театра: лекции, материалы: учебное пособие. – Новосибирск, 2011.

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

Людмила Владимировна Гаврилова

История музыкально-театрального искусства

Учебное пособие

Ответственный редактор – Н. А. Еловская

Технический редактор – М. В. Холодова

Верстка, печать – Д. И. Архипов, А. Ю. Сапсуев

Подписано в печать 22.09.2017 г. Формат 60х⁸⁴/₃₂.

Бумага офсетная. Печать плоская.

Усл. п.л. 2,55

Тираж 20 экз. Заказ № 224

Редакционно-издательский отдел КГИИ

660049, г. Красноярск, ул. Ленина, 22.

Отпечатано в Техническом центре КГИИ

