

взрослых. Мир детства обладает уникальным содержанием, требующим внимания, уважения, изучения.

В-третьих, стремление к автономии, независимости, самостоятельности Мира детства, находящее выражение в такой модели автономной реальности детства как субкультура детства, позволяет провести аналогию с государством как социальным институтом. Это дает возможность показать масштаб культурного потенциала детской практики.

Сравнивая развитие национального самосознания народов Балканского полуострова на основе деятельности И.И. Срезневского по изучению им языков славянских народов, их устного народного творчества и повседневной жизни, можно сделать следующий вывод: история детского фольклора как самостоятельной сферы фольклористики развивалась в аналогичном направлении — в стремлении к независимости от Мира взрослых, к праву на свой язык, традиции, нормы.

Список литературы

1. Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика / сост., вступ. ст. и коммент. А.С. Курилова. — М.: Современник, 1981.
2. Шмидт С. «Золотое десятилетие» советского краеведения // Отечество. Краеведческий альманах. Вып. 1. — М.: Профиздат, 1990.
3. Гревс И. История в краеведении // Отечество. Краеведческий альманах. Вып. 2. — М.: Профиздат, 1991.
4. Пиксанов Н.К. Областные культурные гнезда. — М.; Л.: ГОСИЗДАТ, 1928.
5. Козляков В.Н. Рязанское культурное «гнездо» // Провинциальное культурное гнездо (1778—1920-е годы) / отв. ред. А.А. Севастьянова. — Рязань, 2005.
6. Филатова А.А. Когнитивные формы культуры. — Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2009.
7. Кон И.С. Ребенок и общество. — М.: Академия, 2003.
8. Абраменкова В.В. Социальная психология детства. — М.: ПЕР СЭ, 2008.
9. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. — М.: АСТ, 2002.
10. Суворкина Е.Н. Субкультура детства как модель автономной реальности детства // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. — 2012. — № 3.
11. Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Сб. статей о русской интеллигенции. — М.: Новости, 1990.
12. Немирович-Данченко В.И. Скобелев. — М.: Военное издательство, 1993.
13. Колгушкина Н.В. Академик И.И. Срезневский в культурном пространстве России. — Рязань: РГУ имени С.А. Есенина, 2011.
14. Османская империя и страны Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы в XV — XVI вв. Главные тенденции политических взаимоотношений / редкол.: И.Б. Греков (отв. ред.) и др. — М.: Наука, 1984.
15. Богатова Г.А. И.И. Срезневский. — М.: Просвещение, 1985.
16. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. — СПб.: Питер, 2011.
17. Капица Ф.С., Колядич Т.М. Русский детский фольклор. — М.: Флинта; Наука, 2002.
18. Неизданные материалы экспедиций на Русский Север, 1926—1928 гг. Сказки. Легенды. Былички. Детский фольклор / вступит. ст., сост., подгот. текста и коммент. М.Н. Власовой. — СПб.: Пушкинский Дом, 2011.

[...предзащита]...

УДК 792.5(470+571)«18»
ББК 85.33(2)1

С.Б. ВОЙТКОВСКИЙ

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В РОССИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА: НОВОЕ ВРЕМЯ — НОВЫЕ ЗАДАЧИ — НОВЫЕ РУКОВОДИТЕЛИ

Анализируется общественно-политическая и культурная жизнь России последней трети XIX века. Выявляется прямая зависимость изменений в художественной практике оперного театра от роста общественного внимания к культуре и искусству. Раскрывается значение творческих достижений И.П. Прянишникова, С.И. Мамонтова и С.И. Зимина в развитии русского оперного театра.

Ключевые слова: общественность, промышленность, монополия, композиторы, шедевры, целостность спектакля, приоритет, механизм, режиссер, покровители, задачи, феномен.

Реформа 1861 года стала главным событием истории отечества в XIX веке. С развитием экономики и реформ в управлении увеличивалось количество лиц, занятых в государственном аппарате, расширялась сеть железных дорог, промышленных предприятий, развивалось дорожное строительство, возникали новые торговые

фирмы. Возросло число образованного населения; потребность в квалифицированных кадрах вызвала увеличение числа лиц, работающих в органах просвещения. Контингент чиновничества, служащих, работников просвещения, медицины, инженерного персонала, журналистов и художников обещал достаточное количество

зрителей, особенно в губернских и крупных уездных городах.

Под влиянием демократизации всей общественной жизни в России происходили коренные сдвиги в сфере культуры, в том числе и в музыкальном искусстве. С изменением общественных отношений, жизненного уклада расширяется круг людей, интересующихся музыкальным искусством, усиливается тяга к театру, музыке, к культуре в целом.

В российской провинции к 1880-м годам в сложилась парадоксальная, на первый взгляд, ситуация: наряду с упадком интереса к драматическому театру заметно усиливается тяга к опере, к музыке и музыкальному театру. В конце 1880-х — в середине 1890-х годов происходит настоящий «оперный бум». Наличие оперы было для города престижным, приближало его культурную жизнь к уровню столиц, и это обеспечивало покровительство со стороны губернской администрации. Нередко бывало, что предприниматель, державший смешанный коллектив, содержал драматическую труппу за счет оперной.

Была еще одна причина стремительного развития частного оперного театра в провинции. Петербургская и Московская консерватории, множество частных вокальных курсов и школ выпускали избыточное число музыкантов-исполнителей, многие из которых не могли поступить в императорские театры, обладавшие до 1882 года монополией на театральные представления в столицах, что вплоть до 1882 года препятствовало попыткам А. Рубинштейна, В. Безекирского, Э. Бевиньяни и П. Чайковского создать в Москве оперные антрепризы. Фактически эта монополия удержалась до начала 1890-х годов, когда в обеих столицах начали появляться частные оперные труппы, способные составить конкуренцию казенной сцене. Поэтому большинство молодых артистов и музыкантов, не востребованных на столичных подмостках, устремлялись в частные труппы провинции, где появлялись антрепризы П.М. Медведева, И.Я. Сетова, И.Е. Питоева, М.М. Бородая...

В 70—80-е годы XIX века создается национальный оперный репертуар: это время творчества Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Рубинштейна, Серова и других композиторов. Однако важен не только сам факт создания отечественной оперной классики, великих русских опер. Важно то, что они, национальные по духу и содержанию, в силу особенностей своей музыкальной драматургии требуют иного подхода и к постановке и представлению целостного оперного спектакля.

Оперы русских композиторов непревзойденные шедевры, которые нельзя просто качественно спеть. Сценическое воплощение оперы требует гармоничного сочетания всех средств театральной выразительности: декораций, костюмов, актерского мастерства исполнителей, их взаимодействия на сцене. Уже недостаточно использовать традиционный павильон или абстрактное изображение «дворца вообще» или «площади вообще». В них все привязано к конкретным историческим событиям, зачастую и к конкретным историческим персонажам.

Искусствоведами нередко подчеркивается, что пьесы Островского определили облик Малого театра, а для адекватного воплощения чеховской драматургии потребовался Московский художественный театр (МХТ). По аналогии можно сказать, что для постановки новых русских опер (собственно, как и поздних опер Верди, опер веристов) необходим был совершенно «другой» оперный театр.

Общее движение русской культуры в 70—80-е годы XIX века, конечно, не обошли стороной и театры, в том числе и оперные. В 1860 году открывается здание Мариинского театра в Петербурге, где работает русская оперная труппа. Начинается подъем в московском Большом театре, куда приглашаются талантливые солисты. Дирижеры — Э. Направник в Петербурге, солисты (П. Хохлов, М. Климентова в Москве, Ф. Стравинский, М. Славина) в Петербурге стремятся во всей полноте воплотить музыкальную драматургию русских опер.

Тем не менее, императорские оперные театры оказались не в состоянии воплотить в жизнь те художественные идеи, которые уже завоевывают Россию, так как для этого требовалось существенное изменение самого процесса создания спектакля. Гораздо более отзывчивыми в этом направлении оказываются частные оперные театры.

Появление частных театров было обусловлено следующим обстоятельством: в конце XIX века покровителями искусств в Москве вместо прежней русской родовой знати становятся московские купеческие фамилии — Третьяковы, Морозовы, Алексеевы, Щукины, Рябушинские, Тарасовы, Мамонтовы, Боткины, Якунчиковы, Бахрушины и другие¹.

Сам факт того, что эти купеческие «гнезда» становились своеобразными культурными центрами, говорит об особой атмосфере интеллектуального поиска, в которой росли и формировались многие деятели прославленного Серебряного века русской культуры.

К 1880-м годам уже выросло целое поколение новых людей, ранее не имевших возможности помышлять о другой доле, чем та, что была закреплена за родителем. Александровские реформы существенно расширили пространство социального выбора сферы деятельности для детей и внуков бывших крепостных крестьян. Выросло поколение новых людей, которые начинают в провинции свою плодотворную работу. Среди них выдающиеся деятели театрального искусства России — В.И. Сук, И.О. Палицын, М.М. Ипполитов-Иванов, И.П. Прянишников и др. С их именами связана одна из самых замечательных страниц становления отечественной оперы — вытеснение из России повсеместно царившей «итальянщины». Творческая плеяда этого поколения сыграла значительную роль в пропаганде и закреплении на отечественной сцене русского оперного репертуара. Некоторые провинциальные антрепризы, в частности антреприза

¹ При этом фамилии часто родственно переплетались. Нельзя обойти стороной и не вспомнить имя М.И. Беляева, организовавшего знаменитое нотное издательство, учредившего Глинкинские премии и вложившего немалые средства в дело пропаганды творчества русских композиторов.

И. Прянишникова, набираются смелости «попотчевать» московскую публику русским репертуаром и прекрасным исполнением.

Отметим непреклонное действие в России механизма социально-иерархического ориентирования. Как известно, император Александр III впервые в истории России сделал русский вопрос приоритетным. Все национальное стало приветствоваться и активно поддерживаться. Как высочайшее проявление этой политики в Петербурге открывается императорский «Музей русского искусства», упраздняется постоянная итальянская опера в Москве и Петербурге, упраздняется монополия на устройство спектаклей в столицах, проводится политика официозной народности. «Русская опера должна в России занять то же место, какое отведено национальным операм на Западе» (И. Всеволожский).

Приезд в Россию Мейнингенской труппы производит на отечественную художественную общественность неизгладимое впечатление уровнем постановочной части и выразительностью массовых сцен. Начинаются собственные постановочные опыты, приведшие в итоге к концу XIX века к осознанию функционального назначения режиссера и роли художника в театре как таковых, выделению и становлению каждой сферы деятельности в самостоятельную профессию.

Этот вопрос коснулся всего сценического искусства, включая драматический театр. Напомним, что пишет В.А. Теляковский в воспоминаниях: «В 1898 году <...> начал выдвигаться на очередь новый совершенно вопрос для театра — вопрос режиссерский. До этого времени о режиссерах как постановщиках пьес никто не говорил и этим не интересовался» [1, с. 85]. Хотя профессия режиссера к этому времени уже заявила о себе в любительских домашних спектаклях (С.И. Мамонтов) и студиях (к примеру, Общество любителей литературы и искусства, основанное в 1888 году К.С. Станиславским, придя к своему взлету в МХТ и оперной антрепризе С.И. Зимина. В начале XX века в студиях или провинциальных театрах осуществляли свои первые режиссерские постановки В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, А.Я. Таиров.

И это естественно, ибо большие императорские театры — организм малоподвижный. Не случайно приглашение Мейерхольда по инициативе директора императорских театров В.А. Теляковского в Александринский и Мариинский театры оценивался театральной общественностью как поступок революционный.

Весь ход исторического развития театрально-музыкального искусства к началу XX века выдвинул ряд важных задач, которые нужно было решать:

- необходимость появления новых антрепренеров, способных дальше развивать формы и методы организации театрального дела, формировать, воспитывать и продвигать новое поколение художественной элиты, поддерживать формирующиеся традиции;
- закрепление профессий художника-декоратора, художника-постановщика и художника-бутафора как важнейших составляющих в создании эмоционально-

образного и зрелищного единства спектакля (цельного впечатления);

- становление собственно профессии режиссера-постановщика как создателя целостного художественного образа спектакля;
- укрепление ведущей роли дирижера в процессе создания и представления музыкального спектакля; актуализируются вопросы сквозного развития образов действующих лиц и всего спектакля, понимание ценности всех элементов спектакля и необходимости их гармоничного объединения в интересах создания целостного художественного впечатления;
- постановка вопроса школы — в каждой новой профессии и направлении творческой деятельности;
- уточнение и разработка приемов организации сценического ансамбля и массовых сцен, персонификация образов хористов и статистов;
- поднимается вопрос творческого эксперимента, эстетического поиска, художественного открытия;
- освоение и закрепление в художественно-постановочном процессе достижений научно-технического прогресса, модернизация и электрификация театрально-сценического пространства и т. п.

Значительную роль в этих исканиях, в развитии оперно-театрального искусства, упрочении русского оперного репертуара и новых принципов организации деятельности художественного предприятия сыграла группа выдающихся русских антрепренеров: И.П. Прянишников, М.В. Лентовский, С.И. Мамонтов, С.И. Зимин.

Указанные деятели отечественной культуры отличались исключительными дарованиями каждый в своем направлении. Именно они дали толчок развитию частного оперного театра в Москве, блестяще конкурировавшего с Большим театром, вынырнули и представили отечественной публике самобытный пласт национальной оперы, который и поныне составляет гордость русского оперного искусства.

Оперный театр за 400 лет своей истории по-разному соотносился с общим театральным движением. В основном опера «догоняла» драматический театр. В середине XIX века в России оперный театр как общекультурное явление явно отставал от драматического. Русская композиторская оперная школа только набирала силы, императорский двор, бывший хозяином главных оперных театров, поддерживал исключительно итальянскую оперу.

Однако уже в последней трети XIX века можно говорить о русской опере как о сложившемся музыкальном феномене, требующем адекватного сценического воплощения. И здесь вклад именно частных оперных театров просто бесценен. Оперные антрепризы Прянишникова, Мамонтова и Зимина не просто ставили оперы русских композиторов. Частные театры стремились к тому, чтобы оперное искусство отвечало современной эстетике, соответствовало тем тенденциям, которые развивались в драматическом театре, живописи, инструментальной музыке в России и Европе. Опера должна была стать и стала,

благодаря ее руководителям, современным культурным явлением, прекратила существовать на обочине общего культурного процесса.

Творческие достижения трех выдающихся деятелей отечественного театра И.П. Прянишникова, С.И. Мамонтова и С.И. Зимина это — опорные вехи на столбовой дорожке развития русского оперного театра. Усилия именно этих выдающихся антрепренеров обеспечили становление и развитие частной оперы в России.

И.П. Прянишников — превосходный исполнитель, прекрасный вокальный педагог, заложивший прочный фундамент русской оперной певческой школы и основы вокально-ансамблевого исполнительства. Появления его труппы в Москве ошеломило публику.

Казалось бы, ни известных имен, ни модных произведений, ни выдающихся костюмов и декораций — ничего того, что так завораживает и манит обычного зрителя. Всего лишь удивительно чуткий и прозрачный вокальный ансамбль, чистота и красота. Не будь С.И. Мамонтова, этого гиганта русского Возрождения, не состоялась бы и частная опера с ее выдающимся коллективом и блестящими достижениями², не получил бы развития и Большой театр. Именно С.И. Мамонтову удалось сделать оперу «своей» в купеческой среде, вплоть до того, что торговые люди, приезжая в Москву по делам и уладив их, торопились в Оперу.

Не случайно В.В. Стасов об опере С.И. Мамонтова напишет: «...Частная опера — одно из крупнейших проявлений духа доброжелательства на пользу родины и соотечественников...» [2].

С.И. Зимин — непревзойденный организатор сценического процесса. Он создатель производственного конвейера сценического представления как события, что и выделило в итоге «Оперу Зимина» как лучший в то время театр страны. Именно оперная антреприза Зимина была в Москве блестящей альтернативой императорскому Большому театру. Отличительной особенностью, едва ли не главным преимуществом частной оперы в сравнении с императорской сценой, были художественная инициатива и ориентация на творческие достижения. Поэтому и оказались столь значительными художественные достижения в его театре.

В годы Первой мировой войны русский оперный театр испытывал серьезные трудности. Эпоха творческого подъема осталась в прошлом. И в феврале 1917 года московские газеты сообщили об окончании театрального сезона.

На этом завершилась и история Оперы С.И. Зимина, который однако не бросил труппу на произвол судьбы, не оставил людей на улице, а передал в июне 1917 года театр в ведение Московскому Совету рабочих и солдат-

ских депутатов³. Он продолжает внимательно следить за деятельностью своего детища и, как только появляется возможность, с началом НЭПа, в ноябре 1921 года С.И. Зимин берется за создание и организацию деятельности акционерного общества «Свободная опера Зимина», которое благополучно просуществует до 1925 года. К нему вернутся многие сотрудники и любимые артисты. Снова начнутся премьеры и дебюты, будут переполненные залы и аншлаги, будут найдены новые художники и открыты молодые одаренные артисты. Через год, 22 декабря 1922 года, он запишет в дневнике: «...Бог дал, и его волею мы существуем, кормимся и уже выпустили Рождественские программки. Идем на круг по 12,5 миллиарда, и если бы не еженедельное поднятие цен служащих, то были бы поразительны результаты. За это время благодаря самоотверженной работе А.И. Маторина поставили «Мазепу» по эскизам Юона, «Фауста», «Риголетто», «Севильского цирюльника», «Русалку», «Жидовку» (где велик Матвеев), «Тоску», «Травиату», «Кармен», «Демона», «Царскую невесту» и т. д. Сейчас к юбилею 40-летия творческой деятельности М.М. Ипполитова-Иванова готовим «Измену» [3]. Антрепренер остается антрепренером, и он обязательно проявит себя при первых же благоприятных общественно-экономических условиях. В этом смысле С.И. Зимин остается великим антрепренером. Даже отойдя от дел, он подзадоривал новое поколение: «Нут-ка, Вы, нынешние». Как никто другой, он имел на это полное право, поскольку ежедневно учился, анализировал, искал сам и подталкивал на поиск других.

Л.В. Собинов вспоминал: «С.И. Зимин, будучи в течение многих лет антрепренером русской оперы в Москве, растворился в искусстве и остался не оперным меценатом, даже в лучшем смысле этого слова, а неутомимым работником единственного в России оперного дела, которое открывало двери всякому новому опыту в сфере оперного творчества, как нашему русскому, так и западному» [4, с. 24].

Заслуги С.И. Зимина отмечал и М.М. Ипполитов-Иванов: «Деятельность С.И. Зимина как работника искусства в области театра занимает одно из видных мест. Если С.И. Мамонтов и «Оперное Товарищество» явились пионерами русского репертуара наших народных композиторов в лице Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, Ц.А. Кюи, А.П. Бородина и П.И. Чайковского, оперы которых составили эпоху в истории русского театра, то С.И. Зимин, был убежденным сторонником этого направления и со своей стороны целым рядом новых постановок в своем театре укрепил это направление, укрепил его значение в сознании народных масс, которым оперы русских авторов были ранее недоступны» [4, с. 198].

Мастер целенаправленно инвестировал личные средства в развитие искусства, социальную среду, образование, а также в повышение статуса своей профессии. До 1917 года он вложил в дело около 2 млн рублей, имел

² Общероссийский успех его частной оперы был по-своему поделен преемниками: Частной оперой С.И. Зимина в Москве, с одной стороны, и Русских сезонов С.П. Дягилева за рубежом, с другой — подхваченный позже, в 30-е годы XX столетия, князем А.А. Церетели и его «Русской оперной труппой» в Париже.

³ Договор от имени Совета подписал В.В. Вересаев.

оборот в 6 млн рублей и платил зарплату около 500 рублей работникам.

Жизненным кредо С.И. Зимина было: «Жить с людьми, среди людей и для людей!» [3], он служил искусству и помогал создавать искусство.

Сформировать условия, создать явление, оставить знания и сохранить память — именно при таком комплексном подходе проявляется действенная система профессиональной деятельности антрепренера. С.И. Зимин сделал это. Он достойно прошел свой жизненный путь.

Всё, что делали эти замечательные самоучки по наитию, и сегодня составляет основу организационно-производственной и художественно-творческой деятельности музыкального театра. Чтобы поднять художественную жизнь современного общества на должную высоту, необходимо возродить в России институт антрепренеров. Решение этой задачи выдвигает необходимость подроб-

ного изучения опыта и достижений наиболее значимых отечественных деятелей в этой области.

Приходят и уходят поколения, а искусство, как и 100 лет тому назад, требует любви, безраздельного внимания, взвешенного подхода, грамотных и дальновидных лидеров, какими, в сущности, и были И.П. Прянишников, С.И. Мамонтов и С.И. Зимин.

Список литературы

1. *Теляковский В.А.* Воспоминания. — Л.; М., 1965.
2. *Стасов В.В.* Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Т. 3. — М.: Искусство, 1952.
3. *Зимин С.И.* Дневники. ГЦ МК им. М.И. Глинки. Ф-355, № 7—30.
4. История оперы Зимина. 1903 — 1917. — М.: МФ «Поколения», 2005.