

СЕРГЕЙ ВОЙТКОВСКИЙ

РУССКАЯ ОПЕРА И ДОСТИЖЕНИЯ АНТРЕПРЕНЕРОВ МОСКВЫ



ТВТ ДИВИЗИОН

Секреты профессии

Сергей Войтковский

**Том 5. Русская опера и
достижения антрепренеров
Москвы (1885–1925)**

«Издание книг ком»

2017

Войтковский С. Б.

Том 5. Русская опера и достижения антрепренеров Москвы (1885–1925) / С. Б. Войтковский — «Издание книг ком», 2017 — (Секреты профессии)

ISBN 978-5-98724-255-1

В работе на фактическом материале демонстрируется, что в основании и развитии Русского театра лежит частная инициатива (предпринимательство): с момента появления интереса к новоевропейскому театру – до сего дня. Уточняется, что уже на рубеже XIX-XX веков в России действует около 400 антрепренеров, около 200 из которых занимаются оперой, благодаря чему в первой четверти XX века Русский театр, в том числе опера достигает невероятных высот и получает мировое признание. Анализируется общественно-политическая и культурная жизнь России в последней трети XIX века. Выявляется прямая зависимость изменений в художественной практике оперного театра от роста общественного внимания к искусству. В результате чего Опера по праву занимает подобающее ей место, отвечая, таким образом, настоящему запросу нации на высшее проявление её духа. Показывается, что творческие достижения трёх выдающихся деятелей оперной антрепризы Москвы – И.П. Прянишникова, С.И. Мамонтова и С.И. Зимина – стоят яркими опорными вехами на столбовой дороге развития русского оперного театра. В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

ISBN 978-5-98724-255-1

© Войтковский С. Б., 2017

© Издание книг ком, 2017

Содержание

Благодарности	7
Введение	8
Глава I. Социокультурные основания широкого развития в России в конце XIX века оперной антрепризы	16
§ 1.1. Частная инициатива, предпринимательство в истории отечественного театрального искусства	16
Конец ознакомительного фрагмента.	41

Сергей Войтковский

Том 5. Русская опера и достижения антрепренеров Москвы (1885–1925)

© Войтковский С.Б., 2017

© Оформление, ТВТ Дивизион, 2017

* * *

Всем, кого люблю и кто мне дорог, посвящается...



Статуя Мельпомены (Эрмитаж)

Благодарности

В этом томе показана историческая практика деятелей арт-индустрии времен её зарождения и становления в России. Одновременно сделан исторический экскурс появления и развития в стране музыкального театра, вплоть до сего дня, что будет также полезно знать профессионалам. Факты и отдельные эпизоды истории и деятельности избранных для примера лидеров описаны на основе не раз перепроверенных источников, ценность которых для нашего дела с годами будет лишь возрастать. Поэтому перечень использованного материала и литературы представлен в конце книги.

Её значительная часть основывается исключительно на эпистолярном наследии различных авторов, дневниках, воспоминаниях, отдельных статьях и иных личных материалах, которые до сего дня сохранились. В этой связи с глубоким почтением выражаем свою искреннюю признательность сотрудникам Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки, Центрального научного музея театрального искусства имени А.А. Бахрушина и Российского государственного архива литературы и искусства, благодаря вниманию которых собран и изучен использованный здесь материал.

Безусловная благодарность и сотрудникам Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей РФ, Российской государственной библиотеки по литературе и искусству и Российской государственной библиотеки, проявившим немалое внимание к подбору и проработке уже опубликованного материала и исторической периодики.

Совершенно особая благодарность Вере Михайловне Зиминной, предоставившей из архива семьи ряд уникальных материалов.

Однако главная благодарность Г.Г. Дадамяну, научному руководителю этого исследования, стараниями которого оно инициировано и таким образом завершено.

Всем большое спасибо!

Введение

Исстари повелось, что исследователи неизменно описывают историю отечественного театра в качестве истории театра государственного. Такой подход, безусловно, правомерен, но лишь отчасти. С ним можно согласиться лишь в некотором смысле и с большой натяжкой, поскольку сегодня это выглядит, по меньшей мере, неоднозначно. Вместе с тем, мы не можем предъявлять к традиции серьезных претензий, так как исстари повелось описывать историю России по делам её верховных правителей: князей, царей, императоров, вождей, генеральных секретарей, президентов. И эта традиция опирается на более чем бесспорное основание – действующий испокон веков и имеющий силу объективного закона в России *механизм социально-иерархического ориентирования*.

Высшая власть в России всегда является целеуказующей и целеполагающей. Она указывает общий вектор государственных чаяний и стремлений. Она ставит задачи и предлагает способы их решений. Поэтому тот, кто хочет быть в фаворе, иметь социальные и карьерные перспективы в обязательном порядке должен придерживаться указанного вектора и верноподданнически поощрять и поддерживать обозначенные стремления.

Нет необходимости уточнять место и время действия этого закона.

Однако «снятие незыблемых ранее устаревших идеологических ограничений, новые концепции философской, исторической, искусствоведческой наук, постоянно увеличивающийся объем накопленных знаний в области смежных дисциплин, наконец, алгоритмы современной социальной и духовной жизни позволяют глубже оценить и обобщить отечественный культурно-исторический опыт, проанализировать базовые и производные от них представления...»¹.

В этой связи отрадно отметить, что последние десятилетия выдвинули плеяду исследователей, которые сделали попытки осознать и описать историю театрального искусства в России в целом или по её частям (по интересующим периодам) в более полном объеме, в новом контексте и с пониманием места и роли частной инициативы и предпринимательства в процессе зарождения и развития отечественного театра и искусства в целом. «Сегодня учёный, исследующий проблемы организации театрального дела, вольно или невольно должен быть историком, ибо без осмысления и анализа опыта прошлого невозможно сделать шаг в будущее»².



Дмитриевский Виталий Николаевич

¹ Дмитриевский В.Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 3.

² Жизнь сцены и контрактный мир: Сб. науч. трудов [Текст] / Сост. Ю.Б. Большакова, Ю.А. Покровская. – М.: ГИТИС, 1994. С. 5.

Разумеется, театр – это, прежде всего, творчество. И когда мы размышляем о театре, то в основном всегда речь заходит о том, что мы видим как зрители: о спектакле, режиссёре, игре актёров, драматургии, сценографии, музыке...

Однако театр имеет и другую, невидимую для обывателя сторону, которую профессионалу необходимо не только знать, но и обязательно учитывать, поскольку с момента зарождения и по сей день жизнь неизменно ставит перед деятелями сцены наиважнейший вопрос – *вопрос организации театрального дела*. Это не просто вопрос, а вопрос о началах, на которых строится любое театральное предприятие, экономических условиях, которые позволяют ему успешно функционировать и т. д.

Но именно эти проблемы по существу определяют не только сам факт существования театрального коллектива, но и конкретный характер его творческо-художественной и публичной деятельности. Поэтому процесс развития театрального искусства в России и организационные основы театрального дела требуют сегодня от исследователя максимально глубокого осмысления и широчайшей степени обобщения, что требует полного обзора всей имеющейся картины.

В нашей стране эти вопросы, о которых речь шла чуть выше, последние чуть более двух десятков лет приобрели особенно острый, злободневный характер, поскольку само время неумолимо требует обновления не только системы производственно-экономических отношений, которые государство продолжает культивировать, но и всей структуры *организации театрального дела и искусства в стране в целом*. Требуется не подновление, а полная структурная перестройка! Но «без исследования организационно-экономических аспектов деятельности театра нельзя до конца понять особенности истории развития сценического искусства»³.



Орлов Юрий Матвеевич

Вот почему нам необходимо осмыслить всё то, что в разные эпохи отечественной истории определяло предпринимательские формы в сфере театрального искусства и что ныне может стимулировать и дать новые основания для дальнейшего развития отечественного театра.

Необходимо также отметить, что с самого момента рождения в России театру постоянно сопутствовали поиски объективно оправданной формы *театральной организации*, которая способна в себе гармонично сочетать:

- художественную привлекательность и стратегическую устойчивость;
- в хорошем смысле творческий консерватизм с экономической успешностью;
- и одновременно полноценно обеспечивать:
- социальные гарантии и стабильность участникам; а также процессы:
- производства спектаклей, создания и обновления репертуара, подготовки, отбора и ротации исполнителей;

³ Орлов Ю.М. Организационные структуры русских драматических театров. – М.: ГИТИС, 1979. – С. 4.

– эффективной публичной деятельности, организации зрителей: от использования любопытства празднующихся к выработке приёмов работы с целевыми аудиториями, актуализации собственной необходимости и общественной значимости.

Поиск продолжается, он идёт и сейчас.

Вместе с тем, (это требует абсолютного понимания) еще в конце XIX-начале XX веков всем ходом развития российской театральной истории сформировались базовые основы профессии «антрепренер» как технолога организации конвейера создания и реализации продуктов-предметов рынка арт-перформенса. То есть профессия как она существует сегодня, в полный рост и в полном объеме, со всем комплексом знаний, навыков и умений ее составляющих, что и выдвинуло на исторический подиум ряд замечательных отечественных имён, благодаря деятельности которых российское искусство вышло на уровень мирового признания.

Но что же это за профессия: **антрепренер**?

Существует краеугольная черта антрепризы и антрепренёрства, которую не видят авторы-составители ни одного справочника, энциклопедии или словаря, впрочем, как и современные театроведы, и искусствоведы тоже. Базовое отличие антрепренёрства, антрепризы от проявления иной частной инициативы – понимание технологии уникального производственного процесса, способность его реально воплотить и видение широких перспектив там, где их не видит никто. Иными словами, антрепренеры – это **новаторы**, которые создают, осуществляют и используют инновации и инновационные подходы в реальном деле. Поэтому именно благодаря новациям и новому видению антрепренёры делают убыточные процессы окупаемыми и прибыльными. И история полна подобных примеров.

В этой связи можно смело заключить, что **антрепренёрство – это инновационное предпринимательство**. И если под таким углом зрения рассматривать антрепренёрство, то только тогда становятся понятны огромные достижения отечественной экономики и производительных сил общества именно второй половины XIX – начала XX веков.

В искусстве же русские антрепренеры – это не столько организаторы и содержатели труппы, группы, коллектива или театра как отмечают энциклопедии, что нами даже не обсуждается.

Но это не главное!

Антрепренеры – это новаторы в полном смысле слова, создающие:

- иное качество взаимодействия;
- новые уровни творчества;
- новые сценические техники;
- новые технологии управления и влияния;
- новую степень общественной коммуникации;
- и т. п.

Результатом такого качества деятельности является разработка и появление уникального художественного предложения, отсутствующего на рынке искусства, чем и заполняется ниша, где остальные, особенно государственные, а в нашем случае императорские учреждения бесцельны, а чаще и бесполезны.

Основные признаки выдающегося русского антрепренера:

- **новаторство**, требующее решительного и кропотливого поиска и постоянного эксперимента;
- **мобильность** в идеях, творчестве и пространстве.

Если под этим углом зрения рассматривать все процессы театральной истории России, тогда проявляются и становятся понятны и виды антрепризы на начало XX века, и достижения отечественного театра именно рубежа XIX – XX веков. И появление в первой четверти XX века в разных жанрах театрального искусства целой группы первых в полном смысле слова профессиональных и весьма влиятельных антрепренеров уже не кажется чем-то невероятным.

Так и должно было быть!

Современная же Россия с её измученной и многострадальной культурой, отягощённая вступлением в ВТО (Всемирную торговую организацию) и подписанием Болонских деклараций, разрушенной системой отечественного образования, глубоко изменённой структурой общественных отношений и социальных связей, бесспорно, нуждается в возрождении антрепренёрства:

- не только как профессии;
- но и как института в его исконно русской модели.

Корчась последние 25 лет в родовых муках то ли рыночной, то ли базарной, то ли олигополической экономики, Россия всё ещё ожидает и одновременно боится рождения и появления на свет этих уникальных людей-личностей. Но кроме них для дела также необходимо срочное возвращение в жизнь института русского меценатства. Не фиктивного, а настоящего!

И дай Бог тебе, Россия, повезёт справиться со своими страхами!

Дай Бог ты как Феникс восстанешь из пепла и, заразившись духом человеческой сопричастности, нацелишься, наконец, на живое жизнеутверждающее творчество и продуктивное созидание!

Антрепренёры! Довольно выжидать, пора браться за свою работу!

Московские меценаты! Давайте делать работу вместе, дружно и осознанно! Нельзя хоронить творческий потенциал поколения, потому что (и в тысячный раз повторим): «Поколение, не создавшее свои памятники, для истории мертво! Нация, не создавшая своих героев, претендовать на самобытность и исключительность не может, теряет способность к самоидентификации и растворяется в небытии!».

Вместе с тем, нужно понимать, что над нами довлеет один крайне важный фактор, который невозможно сбросить со счетов. После десятков лет самоизоляции мы вновь являемся частью мирового художественно-творческого сообщества и объективно связаны с процессами глобализации. Однако при этом на мировом художественном рынке больших дивидендов так и не имеем. Именно поэтому необходимо вернуть в жизнь высокие традиции русской исполнительской школы и школ творческого созидания.

Но этого мало!

Важно на мировом художественном рынке уметь ориентироваться и плодотворно с ним взаимодействовать. Может быть, поэтому отмечает Д.Я. Смелянский, что: «...предметом забот всех, кому не безразличен художественный процесс в России, должно стать не только формирование специальных структур, но и воспитание специалистов, подготовка профессионально обученных кадров, в особенности по тем профессиям, которые в России либо появляются заново, либо возрождаются»⁴.



Смелянский Давид Яковлевич

⁴ Смелянский Д.Я. Продюсер в театральном процессе России (организационно-творческий аспект). – Рукопись дисс. на соиск. уч. степ. кандидат наук, / Науч. рук. доктор иск-ния проф. Орлов Ю.М., – М.: ГИТИС. – 2000, – С. 6.

В любом случае сегодня особенно требуется культивирование великих достижений отечественных школ для обучения:

- *художника*, способного создавать высокохудожественные продукты искусства;
- *критика-эксперта* способного давать квалифицированное заключение о представляемых художественных продуктах;
- *антрепренера*, импресарио, арт-менеджера и арт-агента, способных вновь и вновь решать постоянно возникающие задачи в области организации базовых условий для создания, представления, продвижения и реализации продукта/тов искусства, а также способных делать конечный/ные продукт/ты достоянием современников, принося неоценимую пользу и обществу, и художнику, и искусству.

В этой связи необходимо заметить, что только *выведение художественной жизни общества на основы самоорганизации и экономической самодостаточности ведет к освобождению художника и его творческой реализации от государственно-распределительной зависимости*. Но в этом процессе роль антрепренеров, импресарио, арт-менеджеров и арт-агентов – локомотивов современной арт-индустрии ничем заменить невозможно, поскольку только они и призваны поставить на экономические рельсы искусство современного художника и продукты его творчества. Поэтому антрепренерство – это не только профессия и не просто профессия, а особое мировоззрение и мироощущение.

Кроме того, на повестке дня существования и развития отечественного искусства остро стоит целый ряд других животрепещущих вопросов:

1. Включение отечественных антрепренеров, импресарио, арт-менеджеров и арт-агентов в системную работу всей структуры мировой арт-индустрии;

2. Организация самодостаточных независимых процессов и производств, нацеленных на реализацию интересов отечественного искусства в области:

- информационно-рекламного дела;
- представительского дела;
- гастрольно-прокатного дела;
- галерейного и аукционного дела;
- издательского и тиражного дела.

Бесспорно, наиболее важной темой обеспечения жизнедеятельности искусства являются вопросы создания артистических дилерских сетей и магистральных прокатных маршрутов. Поэтому в России объективно необходимо формирование основ цивилизованного рынка искусства. И антрепренеру – *организатору публичной художественно-культурной жизни общества*, неутомимому труженику и вдумчивому строителю фундаментальных основ *практической жизни и одновременно создателю базовых условий для развития искусства с пониманием его высших законов* – в этом процессе безраздельно, бесспорно и по праву отведено главное место.

Его функции:

- организовывать постановочную и публичную работу;
- возбуждать к этой деятельности общественный интерес;
- создавать новые художественно-сценические ценности;
- и прибавочную стоимость актера, артиста, композитора, художника, пьесы, труппы, группы, коллектива и всего дела в целом.

В этой связи уместно отметить, что круг вопросов, связанных с возвращением в современную профессиональную жизнь антрепренёров, способных создавать рабочие места, вдохновлять на достижения и пестовать молодых и начинающих авторов, композиторов, исполнителей, режиссеров, сценографов, других специалистов, приобретает без преувеличения *сверхактуальность*, а исторический опыт нуждается в тщательном изучении и осмыслении.

Это важно еще и потому, что ни одно государство мира не могло и не может – это не его функциональная задача – невероятно огромную работу, идущую на разных уровнях творческо-производственной деятельности, 100 % содержать и обеспечивать.

Одновременно следует заметить, что история отечественной художественной культуры обязывает нас занять свое достойное и неповторимое место на мировом художественном рынке. Но одно из главных условий для достижения своего положения – искусство как область производства нуждается и в глубоко эшелонированной конкуренции на собственном страновом, региональном и местном рынках, а также в постоянном художественном эксперименте и в активном творческом поиске, что, говоря ответственно, объективно связано с серьезным риском.

Однако риск – не поле деятельности для государственных театров, которые в любом обществе по существу имеют абсолютно другие функции, что нужно знать! Постоянный же поиск нового везде был, есть и остается прерогативой в основном лишь частной инициативы как условие ее конкурентоспособности и способ выживания на широком плацдарме художественного рынка, что нужно всегда помнить!

Но частная инициатива может воплощаться в реальное и перспективное *дело* лишь в условиях объективного *равенства основ деятельности и существования* предприятий различных форм собственности в отрасли, независимо от статуса их учредителей. В этом случае художественная жизнь общества выстраивается уже на других принципах – *на принципах самоорганизации и самодостаточности*. Но только в этом случае снимается зависимость художника от единственного заказчика – государства, которое допускает (или – не допускает) его к публичной деятельности, исходя из субъективных собственных критериев целесообразности, как правило, абсолютно чуждых искусству.

Поэтому нужны:

- совершенно другие лидеры, способные дать возможность продуктивной деятельности массе людей творческих профессий;
- адекватные нормативно-правовые и материально-экономические условия для профессиональной деятельности этих лидеров.

Но чиновники и депутаты сделать это неспособны!

Вместе с тем, «У России есть шансы сохранить статус одной из великих держав... Нужно повернуть государство и общество на подъем ослабевшего, но все еще сильного человеческого капитала – через опережающее развитие образования, здравоохранения и высокой культуры нации, с массированным инвестированием в молодое поколение. Развитие человеческого капитала страны и должно стать новой национальной идеей на поколение. Если мы пойдем на это, ... у страны появится будущее»⁵.



Сергей Александрович Караганов

⁵ Караганов С.А. Стратегия XXI: Однобокая держава. – Ведомости. 04.12.2013, № 225 (3487).

Всё, что мы описали выше, являлось лишь поводом и предлогом для создания этой книги. В этой связи на этих страницах мы впервые рассматриваем *антрепренёрство* как предпринимательство и частную инициативу в области отечественного театрально-сценического искусства вообще и оперного в частности с момента постановки первого музыкального спектакля в России в историческом контексте аналитически. Но особое внимание уделяем выдающимся деятелям оперной антрепризы конца XIX – начала XX веков, оказавших беспрецедентное влияние на развитие искусства оперы и театра в стране, но и сделавших без преувеличения бесценный вклад в отечественную художественную культуру в целом. Поэтому читатель поймет, что:

1. История русского театра – это история регулярно проявляемой разными слоями общества частной инициативы;

2. Одновременное существование, параллельное развитие и взаимодействие различных по типам и экономическим основаниям организационно-творческих структур всегда благоприятным образом отражается на результатах развития отечественного театрального дела;

3. Деятельность антрепренёров конца XIX – начала XX веков – важное условие становления и развития отечественного театрального искусства, давшее возможность не только познакомить жителей России с оперным жанром, но и представить русское искусство во всем его величии на международном уровне как искусство самоценное и самостоятельное;

4. Профессиональный антрепренёр – давно ожидаемая институция, необходимая для организации деятельности и полноценного развития современного искусства, поскольку именно антрепренер способен запустить в нынешних условиях механизм экономически эффективного и одновременно успешного с точки зрения художественной работы функционирования театра (труппы) вообще и оперного театра в частности.

На этих страницах мы вынужденно ограничиваемся в подробностях и особенностях дела исключительными рамками Москвы, поскольку в одной работе невозможно без изъяснов и огромных купюр осветить всю палитру деятельности всех русских антрепренёров и полноценно определить значение их организационно-производственных и художественно-артистических достижений в других городах России. Однако мы настаиваем, что:

– творческие достижения трёх выдающихся деятелей отечественного театра – И.П. Прянишникова, С.И. Мамонтова и С.И. Зимина – стоят яркими опорными вехами на столбовой дорожке развития русского оперного театра;

– а Москва – это не только «колыбель» отечественной театральной инициативы, но также полигон освоения национального оперного репертуара и база становления и развития оперно-сценического искусства в стране на частных основаниях.

Представленный здесь материал опирается на достаточно широкий круг самых разнообразных источников, среди которых можно выделить:

- а) многочисленные архивные материалы соответствующего периода;
- б) изданные и не изданные мемуары, воспоминания, статьи, рецензии, обзоры, etc.;
- в) историческая и современная разнообразная театроведческая литература и сборники научных трудов (смотри перечень литературы).

Кроме того, информация была почерпнута в разнообразной справочной и энциклопедической литературе⁶, которая существует в открытом доступе.

⁶ См., напр.: Театральная Россия: Ежегодное справочно-энциклопедическое издание [Текст] / Сост. Е.В. Гаева. М.: Сигарт, 2007; Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М., Советская энциклопедия, 1990; Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991; Русский театр 1824 – 1941: иллюстрированная хроника российской театральной жизни. – М.: Интеррос, 2006; Театральная энциклопедия. – В 5 т. / Гл. ред. С.С. Мокульский. – М., Сов. Энциклопедия, 1961-1967; Цодоков Е.С. Опера. Энциклопедический словарь. – М.: Композитор, 1999; Абрамов Н. (Переферкович Н.А.) – Словарь русских синонимов. М.: Русские словари, 1900; Авторский к-в. Словарь иностранных терминов. М., 1993; Пружан

Вместе с тем, теоретическую основу этой работы составили некоторые исследования достаточно широко известных в России авторов, среди них: В.Е. Боровский, А.А. Гозенпуд, Г.Г. Дадамян, В.Н. Дмитриевский, Т.А. Дынник, В.С. Жидков, Е.А. Левшина, Г.З. Мордисон, Ю.М. Орлов, Е.А. Пергамент, В.П. Россихина, А.Я. Рубинштейн, Д.Я. Смелянский, Б.Ю. Сорочкин, Е.И. Стрельцова, Л.Г. Сундстрем, С.И. Хохрякова, В.Е. Чешихин и другие. Ими уже описана в определенной степени специфика развития отечественного, в том числе и оперного театрального дела в отдельные периоды его исторического существования.

При этом отметим, что хотя отечественными учеными изучены и разработаны различные довольно важные его аспекты, однако системный анализ **типологии** сценических организационно-творческих структур, прежде всего оперных, а также их достижений осуществлён далеко не в достаточной мере. Поэтому ни в научной, ни в просветительской литературе о русском театре до сих пор нет полноценных и убедительных исследований, анализирующих специфику и проблематику оперного антрепренёрства как профессии. Кроме того, никто до сих пор не провел и анализ реального вклада русских антрепренеров в отечественную художественную культуру.

Эта работа, частично восполняет пробелы, но с позиции реальных потребностей современного театрального дела.

Глава I. Социокультурные основания широкого развития в России в конце XIX века оперной антрепризы

§ 1.1. Частная инициатива, предпринимательство в истории отечественного театрального искусства



Портрет Алексея Михайловича. XVII в.

Театр в России – инициатива изначально частная (пусть и государя). Из многочисленных источников известно, что именно Алексей Михайлович, которому принадлежит сомнительная честь сведения с исторических подмостков скоморошества – отечественного аналога института независимого профессионального актёрства, озаботился отсутствием светской потехи и приказал доставить в Россию труппу новоевропейского театра.

Можно по-разному оценивать этот эпизод истории.

Можно, как это делают известные авторитетные авторы, привязывать порыв царя к назревшей необходимости сближения России с европейскими странами.

Безусловно, можно.

Как нам представляется, всё дело в частной жизни – в молодой жене и ближнем окружении, в котором она воспитывалась, и в котором оказался государь. Эти приближённые уже видели дивную диковинку. Наверняка о ней рассказывали и пересказывали – русское любопытство и любознательность общеизвестны – зимы холодны, а ночи долги.

Более того, в домашней среде и среди приближённых в качестве досуга уже практиковалось некое подобие лицедейской самодеятельности. Так что весьма отдалённое представление о театре можно было кое-как получить. Но только кое-как.

Здесь-то и нужно искать причины, побудившие царя на поступок.

Далее сработал известный сценарий: царскую волю исполнили, как могли, и в Москву доставили, кого смогли – трубача и четырёх игроков.

Но, как всегда, опоздали.

Тем не менее, начало театральной затее в России было положено.

Порыв остановить невозможно!

Алексей Михайлович настолько разохотился увидеть диковинку, что не стал дожидаться результатов переговоров своих посланцев в Европу, а сделал через своего приближённого А.С. Матвеева заказ на постановку театрального представления пастору Грегори, настоятелю церкви в Немецкой слободе.

Тут-то и возник впервые по существу и в полный рост главный театральный вопрос – организационный: театра (здания или хотя бы площадки для публичной игры) нет, актёров нет, административного штата нет, жалованья нет: играть негде, со зрителем работать некому. Да к тому же, чтобы выполнить заказ, необходимо быстро обучить театральному ремеслу русских недорослей из мещан, которых смогли наскоро отобрать.

Впрочем, в этот момент все оказалось для России впервые.

Впервые возник не только комплекс организационных проблем и неувязок, которые потребовалось оперативно и грамотно решать. Впервые была найдена и апробирована в деталях вся ныне существующая схема и структура сценического производства, а также организации представления спектакля, вплоть до его приемки перед премьерой (или проведения открытой генеральной репетиции!).

Оркестр составили из немцев, дворовых людей Матвеева да церковных музыкантов⁷.

С царём не спорят, его волю исполняют!

И в присутствии Алексея Михайловича в специально выстроенной по такому случаю в селе Преображенском «комидийной хоромине» состоялось первое в истории России музыкально-театральное представление «Артаксерксово действо». Однако по существу же это был первый в истории российского театра прием заказчиком спектакля, который длился 10 часов.

«Тишайшему» понравилось, расщедрился!

На втором представлении уже присутствовала супруга, вся семья государя и приближённые.

Снова успех!

Тогда были созваны бояре и московский служилый люд, и всех охотников смотреть направляли в Преображенское возами организовано.

Так по воле царя **театр** стал доступным большому числу лиц.

⁷ Чешихин В.Е. История русской оперы. – СПб.: Изд. Юргенсона, 1905, С. 23.



Иоганн Готфрид Грегори (1631–1675). Гравюра С. Гримма (1667).

Таким образом, по сути, благодаря инициативе частного лица (пусть и государя) в России 17 октября (по старому стилю) 1672 года состоялась (выражаясь современным языком) презентация нового вида сценического искусства под названием театр, которое, в виду успешной премьеры и дальнейшего царского содействия, нашло понимание и поддержку у заинтересованных зрителей.

Но премьера – премьерой!

А Преображенское не Москва – публике далеко добираться.

И инициаторы театрального действия столкнулись с теми же проблемами, которые сопровождают любой и сегодня вновь родившийся в столице театральный коллектив.

Это потребность и необходимость:

- иметь в Москве место для регулярной публичной деятельности;
- расширять и пополнять текущий репертуар,
- иметь школу для стажировки и подготовки кадров,
- и собственные складские помещения для хранения реквизита и декораций,
- а также покрытия неминуемых издержек, связанных с регулярной перевозкой реквизита и декораций (в нашем случае из Преображенского в Москву и обратно) вследствие работы на две площадки.

Проходят века, мало что меняется. Но все же!

Уже весной 1773 года государь взял театральные представления на кошт Галицкой четверти и по этому приказу начинают выдаваться деньги на расходы по устройству спектаклей, для ремонта дома, где решили разместить школу, на содержание учеников и пр.⁸

И как тут не согласиться в этой связи с В.П. Погожевым, в верноподданническом порыве и с пониманием предмета писавшем: «Москва – колыбель русского театра. Первым пестуном его в этой колыбели является Царствующий Дом Романовых...»⁹.

⁸ Опочинин Е.Н. Русский театр, его начало и развитие: исторический очерк. – М.: Гос. публ. Ист. б-ка России. 2005. С. 15.

⁹ Погожев В.П. Столетие императорских московских театров. Выпуск первый. Книга I. – СПб.: Типография Главного Управления Уделов, 1906. С. 1.

Царь увлёкся новой забавой. Ею, как водится, увлеклись и ближние сановники. По имеющимся сведениям, свои домашние театры вскоре завели князья Милославский, Матвеев, Долгорукий и Шереметев.

Но прежде, чем мы сделаем краткий обзор примерам частной инициативы и предпринимательства в театрально-сценическом искусстве России, благодаря чему оно всё ещё процветает и имеет право на общественное внимание, необходимо со всей определённой указать, что проблемы частной инициативы самым тесным образом связаны всегда с личностью инициатора, его статусом, положением в обществе и персональным благополучием.

Человек в силе – укореняется инициатива!

Повержен – рвется с корнем дело, предаётся забвению всё, абсолютно, чтобы духа не было. Не щадится ничего. Рациональность не работает. Только месть – предостережение другим: будь как все, не выделяйся, не умничай! Земля над могилами перепахивается, история переписывается.



Артамон Сергеевич Матвеев (посмертный портрет)

Весной 1776 года Алексей Михайлович преставился.

По навету отправляют в ссылку Артамона Сергеевича Матвеева. Прекращает публичное существование театр. Разбредаются – кто куда – вновь обученные актёры. И то, что с большим трудом и великими стараниями созидалось, в мановение ока оказалось в забвении, запустении, превратилось в пыль.

«Зрелища прекратились, но осталась мысль, что они позволительны, если сам великий государь потешался ими»¹⁰.

Таким образом, прививка театром всё же состоялась.

Театральное дело постепенно принимается боярством, помещиками, купечеством, мещанством. Оно прочно проникает в быт и попадает в общественно-любительский оборот. «Феатрон»¹¹ становится любимой забавой. И уже во второй половине XVIII века даёт поразительные результаты: плеяду отечественных драматургов, композиторов, художников, актёров, певцов, музыкантов, танцоров, хореографов, декораторов и т. д., отечественный ходовой репертуар и отечественную театральную школу, сыгравших огромную роль в становлении и развитии в России национального театрального искусства вообще и оперного искусства в частности.

Тому были веские основания.

Театр в России с момента появления и до известных времен развивался в исключительных условиях публичной деятельности и исключительно благодаря частной инициативе. Это, бесспорно, накладывало отпечаток на всё: на способы ведения самого дела и формирования состава артистов, на постоянную актуализацию репертуара и своевременное представление ходовых жанров (следование тенденциям моды и зрительским симпатиям), на необходимость иметь собственную уникальную афишу и на особое отношение к рекламе, и т. д.

Публичность – огромная ответственность театра!

Очевидно, что только публичная деятельность способна показать, насколько театр актуален и необходим зрителю. Ровно настолько же он от зрителя и зависим.

Касса играла, играет и будет играть в жизнедеятельности любого публичного предприятия важнейшую роль. Она – мерило всех мерил, основа необходимой производственно-хозяйственной деятельности. На её объем ориентируются, с вождением ожидают её наполнения, по её поступлениям рассчитывают доходы и расходы, составляют годовые и проектные бюджеты, планы перспективной и постановочной деятельности, и т. д. Сколько разочарований и несбывшихся надежд принесла касса. Пыл скольких бесталанных и беспочвенных начинаний она остудила и пресекла. Какие только противоречивые чувства не всплывают у любого практика при одном упоминании о ней. Но касса – это не только барометр общественно-публичного интереса, который вызывает или нет деятельность того или иного театра (труппы). *Касса – главное средство поощрения обществом искусства с тех пор, как искусство перешло на общественное содержание.*

¹⁰ Чешихин В.Е. История русской оперы. – СПб, Изд. Юргенсона, 1903. С. 29.

¹¹ См. подробно: Софронова Л.А. Российский феатрон: Московский любительский театр XVIII в. – М.: Индрик. 2007.



Василий Кириллович Тредиаковский

Поэтому в кратчайшие сроки репертуар переделывается под русскую публику, под максимально широкую городскую аудиторию. К примеру, первое представление оперы в России состоялось в 1735 году и в этом же году исполняется первая опера «Сила любви и ненависти» с переводом либретто на русский язык. Автором перевода был В.К. Тредиаковский, к этому времени опубликовавший книгу «Новый и краткий способ к изложению стихов российских».

Переводятся тексты зарубежных пьес, и они идут на сцене на русском языке (а были ведь казусы и огромные проблемы адаптации иностранных сюжетов к российским представлениям и реалиям). Стремительно формируется корпус не только отечественных драматургов-литераторов, но и литераторов-переводчиков.

Таким же образом возводятся здания новых театров или приспособляются уже готовые строения, чтоб более полно удовлетворять и размещать самую разнообразную разносословную публику.



Всеволод Евграфович Чешихин

Раз частная инициатива, предпринимательство, значит антреприза и антрепренёрский театр.

Поэтому В.Е. Чешихин, анализируя состояние театрального дела в России, в начале XX века отмечает: «Главнейшие недостатки русских частных опер сводятся <...> к основному недостатку их организации – к вопросу о неправильной системе антрепризы...»¹². И выделяет семь её видов: 1) единоличная, 2) «товарищеская», 3) «городская», 4) государственная – в императорских театрах, 5) частных музыкальных обществ, 6) земств и 7) попечительств общества о народной трезвости¹³.

Обращаем внимание, что одним из видов антрепризы выделяется (sic!) государственная – в императорских театрах. И поэтому еще раз подчеркнём, что даже самый влиятельный и богатый человек России – государь-император – не мог себе позволить иметь в содержании более семи театров: четыре в С.-Петербурге и три в Москве (до 1908 года).

Правда, управлял он своими театрами через Дирекцию императорских театров, иногда напрямую подписывая контракты с особо влиятельными артистами (любимчиками). Тогда как значительно менее обеспеченные, но знающие толк в театральной деле и непосредственно управлявшие текущей оперативной работой отечественные антрепренеры годами содержали по несколько трупп, иногда имея по договору с городом одну из них оперную, а другую – драматическую, как например, П.М. Медведев, Н.И. Соболевы-Самарин и ряд других.

Официальная дата основания русского профессионального театра – 30 августа 1756 г. Его созданию предшествовала активная деятельность в обеих столицах гастролирующих зарубежных театральных трупп.

¹² Чешихин В.Е. История русской оперы. – СПб.: Изд. Юргенсона, 1903. С. 569.

¹³ Чешихин В.Е. История русской оперы. – СПб.: Изд. Юргенсона, 1903. С. 570.



Франческо Доменико Арайя

Некоторые из них задерживались в Петербурге и Москве на многие годы и становились *придворными театральными труппами*. Так случилось с французским драматическим театром, руководимым Шарлем Сериньи и итальянским оперным театром, возглавляемым известным композитором Франческой Арайей. С ним и связано первое представление в 1735 году в России оперного спектакля.

Организация указанных выше трупп удивительно напоминала структуру «Комеди Франсез» как театра, руководимого королевскими интендантами. Театры эти были в полном подчинении сначала Придворной канторы, возглавляемой в разное время тем или иным сановным директором, назначенным императрицей из близкого ей придворного окружения. С руководителем труппы Придворная кантора заключала контракт, а тот, в свою очередь, должен был заключать контракты с выписанными из Франции или Италии актёрами, согласуя условия контрактов с Придворной канторой.

Театры получали солидную дотацию от Придворной канторы. Дотация давала право императрице диктовать труппе её репертуар и даже вмешиваться в распределение ролей, в творческую жизнь коллективов. Но с другой стороны – актёры придворных театров получали право на пенсию и обладали другими привилегиями¹⁴.

Первый же Указ императрицы Елизаветы Петровны о создании «Русского для представления трагедий и комедий театра» следовал той же схеме организации театрального коллектива – он был подчинён Придворной канторе. В связи с этим он именовался «Российский придворный театр» и во многом зависел от того или иного вельможного руководителя Придворной канторы. Театром непосредственно ведало то лицо, которое по согласованию с императрицей назначалось Придворной канторой, которая, в свою очередь, заключала с ним контракт, а лицо уже заключало контракты с приглашёнными актёрами, и было ответственно за состав труппы и организацию её творческой деятельности.

Но, разумеется, данное лицо находилось под неусыпным контролем руководителя Придворной канторы, а иной раз и самой императрицы¹⁵.

¹⁴ См.: Бескин Эм. История русского театра. Часть первая. – М.-Л.: Гос. изд. 1928. С. 36 – 38.

¹⁵ См.: Варнеке Б.В. История русского театра XVII–XIX веков. Изд. 3-е. М.-Л.: Искусство, 1939. С. 60 – 63.



Елизавета Петровна Императрица Всероссийская

Стоит заметить, что Федор Григорьевич Волков, великий русский актер, «основоположник русской актерской школы», как известно, привезен в Петербург был по приказу императрицы Елизаветы из Ярославля, где держал любительский театр. И снова речь идет о частной инициативе. Именно этот любительский театр стал основой труппы первого русского профессионального театра. Именно с этой любительской труппой приехали в Петербург актеры, которых назовут первыми «звездами» русского театра – Федор Волков и Иван Дмитревский.

Пасынок купца, сам купец, Федор Волков в своих деловых поездках из Ярославля в Москву не забывал интересоваться книгами, в первую очередь новыми пьесами. Ярославский амбар, где устраивал представления Федор Волков сотоварищи, стал началом русского общедоступного театра. Возглавив вместе с А.П. Сумароковым (назначенным директором) первый русский театр, оба они оказались в положении придворных артистов. Особенно остро свою зависимость чувствовал А.П. Сумароков, что, в конце концов, привело к уходу этого великого драматурга из театра.



Фёдор Григорьевич Волков



Александр Петрович Сумароков. 1777 год. Художник Ф.С. Рокотов

После Указа Екатерины Великой 1783 года Российский придворный театр стал именоваться Императорским. Тогда же появились в России русские театры оперы и балета в Петербурге и Москве, Русский драматический театр в Москве, постоянные иностранные труппы.

Все они были в подчинении у вновь образованной на основе Придворной конторы Дирекции императорских театров, находящейся в ведении Министерства двора, и поэтому именовались императорскими. Императорскими театрами в России позднее стали: Мариинский и Александринский – в Петербурге, Большой и Малый – в Москве. Среди постоянных иностранных трупп императорскими театрами, находящимися в подчинении Дирекции императорских театров, были французские и немецкие труппы Петербурга и Москвы, Итальянская опера.



Портрет императрицы Екатерины II. Художник Ф.С. Рокотов. 1763.

Так исторически складывался в России *стационарный тип театра*, многими сегодня именуемый (по недоразумению) *репертуарным*, полностью зависимый от властных структур (государственных чиновников).

«При закреплении в XVIII веке и распространении в начале XIX века антреприза в России – частные зрелищные предприятия иностранцев в крупных городах»¹⁶.

Нужно отдать должное точности этого определения с одной единственной оговоркой. Частные зрелищные *публичные* предприятия (кроме, конечно, придворных императорских и далее казённых, которые также изначально были публичными и по В.Е. Чешихину тоже антрепризы), поскольку одновременно в России активно развивался вширь и вглубь дворовой, усадебный и помещичий (крепостной) театр.

По сведениям Т.А. Дынник¹⁷, в период XVIII-начала XIX века в России их насчитывалось – 173. Из них в Москве – 53, Петербурге – 27, усадьбах – 52 и других городах – 41. Замечу, что в этот период – время становления в России театральной традиции, – особой специализации по жанрам в театральных труппах не наблюдалось. Все играли всё. Однако щедрая история всё же сохранила сведения о театрах, где, судя по репертуарным спискам, игралась опера. Это театры Шереметева, Нарышкина, Хорвата, Каменского, Волконского, Воронцова, Шаховского, Познякова, Барсовых, Апраксина, Щербатова, Гладкова, Горихвостова, Танеева, Волькенштейна, Столыпина, Есипова, Ягужинского, Колычева, Красовских.

Обращаем внимание: всего 20 потенциально оперных театров из 173. Соотношение, как видно, 1 к 8,5. Если же учесть все театральные труппы и зрелищные предприятия, работавшие

¹⁶ Стрельцова Е.И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. – М.: РАТИГИТИС, 2009. С. 14.

¹⁷ См. Дынник Т. Крепостной театр. – Л.: Academia, 1933.

в указанное время, включая императорские и частные иностранцев, то их уже будет в целом около 200. И тогда соотношение выглядит еще более удручающе: 1 к 10.

Вклад этих театров в становление отечественного оперного искусства значителен. Здесь профессионально обучали певцов, наиболее одарённых посылали учиться и стажироваться за границу. Здесь не стеснялись ставить сценические эксперименты и русские оперы, не принятые императорской сценой. Многие из этих театров пользовались большой и заслуженной славой, и не без оснований посещались императорскими особами.

В то же время в казенных театрах из русских опер ставились лишь комические (Е.И. Фомина «Анюта», «Мельник-колдун...», «Американцы», Я.Б. Княжнина (музыка Жана Бюлана) «Сбитенщик», М.А. Матинского «Ст. – Петербургский Гостиный двор», В.А. Пашкевича «Федул с детьми», «Своя ноша не тянет», «Скупой», «Два Антона» и другие), которые, к слову сказать, получили в последней четверти XVIII века широкое признание, чем дали толчок к дальнейшему развитию не только русской композиторской школы, но и национального музыкального театра.



Николай Борисович Юсупов

Хозяина же дворового, усадебного или помещичьего театра не занимала проблема продажи билетов. Он был не только хозяином. Он диктовал моду и выбирал к постановке произведения по собственному вкусу. В этих театрах работали не только блестящие артисты и музыканты. Спектакли, как правило, оформлялись художниками первого ряда.

Известно, к примеру, что князь Н.Б. Юсупов дружил с выдающимся театральным художником Пьетро Гонзаго и однажды устроил целый спектакль, состоящий только из перемен декораций этого мастера (спектакль был приурочен к визиту в Архангельское императора Александра I).

Мы причисляем все указанные 173 театра также к частной инициативе и предпринимательству в сфере сценического искусства (даже если она опиралась на иные экономические основания), поскольку (еще раз подчеркнём) театр в России – инициатива изначально частная (пусть и государя), которой сначала в силу **статуса**, а затем в силу **моды** стали **подражать**, и лишь потом в силу **вкуса** любовно **обустраивать** и посылно **содержать**. Это обстоятельство принципиально важно. Сегодня ни один из отечественных олигархов, отмеченных «Форбс», и

не подумает держать или содержать оперу. Нет необходимости никому подражать, нет моды на эту «дивную диковинку». О вкусах говорить остерегусь!

Помимо всего прочего роль дворовых, усадебных и помещичьих театров в истории русского сценического искусства настолько значительна, что переоценить её невозможно. Именно эти уникальные учреждения и заложили устойчивую традицию театрального дела почитай по всей стране.

Таким образом, за сто лет с начала первых представлений в России новоевропейского театра сложилась специфическая ситуация, когда одновременно и параллельно стали развиваться несколько важнейших видов и направлений театрально-сценического искусства и при этом абсолютно на разных основаниях – коммерческих (публичных) и некоммерческих (дворовых).

Характерно следующее: при подробном и внимательном рассмотрении коммерческие и некоммерческие театры не особенно-то и конкурировали, а, скорее, наоборот – они взаимно друг друга дополняли, выполняя каждый свою особую функцию и неся каждый свою особую миссию в складывающемся постепенно в России рынке искусств.

В этом разделении именно некоммерческий сектор стал тем наиважнейшим, наиглавнейшим местом – инкубатором, где в спокойной обстановке без суеты и постоянной гонки уютно, по-домашнему, готовились будущие примадонны и развивались художественные таланты. Именно этот сектор стал на многие годы главной кузницей дарований и поставщиком новых кадров для всех без исключения публичных театров (и императорских тоже). И поэтому именно некоммерческий театр стал главным заказчиком и основным потребителем услуг учителей и репетиторов практически по всем видам искусства (театр – искусство синтетическое), а также подписчиком и читателем начавших активно развиваться издательств и библиотек.



Николай Иванович Новиков. Художник Д.Г. Левицкий.

Золотой (XVIII) век – век свободного передвижения, свободного сообщения и свободного общения. Многие русские, помимо представителей государственной службы, помещики и купцы спокойно и регулярно вояжировали за границу, имели свои личные отношения с европейскими городами, переписывались и вели дела с композиторами, писателями, театрами, издательствами, вышедшими на покой и действующими мастерами искусств. Многие из этих мастеров делали в России состояния и получали государев пансион прежде, чем возвращались к себе на родину. Многие принимали православие, брали гражданство и оседали.

Суть того, что именно иностранцы пытались вести коммерческие театральные предприятия в России, заключается в том, что:

- во-первых, у нас еще не было в ходу такой традиции (а скоморохов сами же поизвили);
- а во-вторых, именно поэтому долгое время к театрально-сценическому искусству в целом в обществе относились так, как прежде к нему отнёсся и сам государь Алексей Михайлович, как к забаве, потехе («сам великий государь потешался»), аттракциону, досугу, впечатлительному отвлечению.

И только!

Делом, в смысле бизнеса или престижного поприща для карьеры, театр для высших сословий России долгое время не считался, хотя многие из них театром увлекались профессионально. Для себя, для собственного удовольствия и развития, для тренировки навыков и творческих способностей разыгрывали спектакли и в царских апартаментах, и в барских домах, и в купеческих горницах и амбарах, играли (и прилично!) на музыкальных инструментах, писали пьесы и романы, заполняли дневники...

Но! Чтобы выходить на публичную сцену и серьезно посвящать этому жизнь, нет, не по чину!

Даже в конце XIX века московское купечество посмеивались над театральным увлечением К.С. Станиславского: «Опять Кокоша канитель плетет».

Поэтому в театральном искусстве и на сцене долгое время процветали и занимали в труппах ключевые позиции именно выходцы из крепостного или мещанского сословий. Или зарубежные артисты/тки и танцоры/вщицы.

Практически параллельно (и это поразительно) шёл абсолютно противоположный (обратный) процесс, о котором стесняются говорить искусствоведы. В те же времена многие русские дворянских и купеческих кровей уезжали в Европу – в Италию, Францию, Германию, – учились, дебютировали в театрах, имели крупный артистический успех и художественный авторитет, делали выдающиеся сценические карьеры, да так там и оседали.

Именно потому же.

В России же их никто не ждал и никому они нужны не были.

Не по чину!

Парадокс? Ничуть не бывало.

Известно, что в театре ты не можешь быть никем. Ты обязан быть хоть кем-то.

Конкретно? Да хоть машинистом сцены, как С.И. Зимин на старость лет со своим опытом и знаниями – скажи спасибо, не расстреляли!

В России же в отличие от театра ты обязан быть еще и чьим-то (от кого-то). Да хоть чьим. Если ты ничей – ты никто, с тобой разговаривать не будут.

Нигде!

Были случаи, люди возвращались, но раскаивались и об этом шаге глубоко сожалели.



Михаил Иванович Глинка

И лишь тогда, когда в ходе неспешного исторического процесса творческие силы нации стали пробуждаться, когда интеллектуальные потенции стали накапливаться, когда стал определяться свой собственный интерес в науках и искусствах и настоятельно потребовалось проявить индивидуальную природу своей национальной художественной самобытности и одарённости, тогда на сцену истории и, конечно же, на подмостки театров вышли выдающиеся отечественные представители, имена которых мы и наши потомки будем с благоговением произносить и через века: М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, Ф.И. Шаляпин, С.В. Рахманинов...

Благодаря их плодотворному творчеству русская нация получила мировое признание как художественно одарённая, обрела индивидуальное лицо и своё достойное место в семье великих театральных, музыкально-художественных и культурных народов мира.

Да и национальная частная инициатива и предпринимательство в искусстве также пробуждались постепенно – процессы взаимообусловлены. По мере того как осваивались основы сценической деятельности, в дело включались новые отечественные **свободные** творческие силы. И уже на рубеже XVIII–XIX веков стали инициативно выдвигаться первые российские антрепренеры. Они не шли и не стремились осваивать столицы, где антрепренерами сидели иностранцы и пробовали себя в этой роли генерал-губернаторы с обер-прокурорами. Они начинали осваивать российскую глубинку (как, к примеру, Т.В. Константинов¹⁸), закладывая основы будущей системы провинциальной антрепризы.

И добились своего!

¹⁸ См. подробнее: Дмитриев Ю.А. Звезды провинциальной сцены (Конец XIX – начало XX вв.). – М.: ГИТИС, 2000.

Здесь следует отметить, что наряду с мужчинами антрепризой активно занимались и женщины. Более того, некоторые из представительниц прекрасного пола внесли значительный вклад в становление российского рынка театрально-сценического искусства.

К примеру, в конце XIX века у основания процесса зарождения и развития в России деятельности профессиональных артистических агентств стояла Е.Н. Рассохина, основавшая в 1892 году в Москве «Первое артистическое агентство для России и заграницы». Это учреждение долгие годы блестяще служило отечественному рынку сценического искусства вплоть до известных событий и своей практикой заложило базовые основы деятельности в специфику агентского артистического дела. Известными антрепренерами были завершившие свою артистическую карьеру А.М. Сабурова, З.А. Малиновская, М.М. Лубковская и другие.

В многотомном справочнике «Театральная энциклопедия»¹⁹ насчитывается свыше 550 имён действовавших в России антрепренеров. Поскольку энциклопедия издавалась в известные годы, надо полагать, что многие имена сознательно замалчивались – идеологически не вписывались в исторический контекст. Их, скорее всего, было, по меньшей мере, на несколько имён больше. Деятельность же большинства из представленных в энциклопедии антрепренеров приходится как раз на вторую половину XIX – начало XX веков.

И это также не случайно.

К середине XIX века окончательно угасают экономические возможности экстенсивного (маниловского) метода барского хозяйствования, и последние провинциальные помещицы сценические затеи с карты России исчезают.

Правда, их участь была предрешена много ранее.

Редкий правитель отечества не посчитал нужным потоптаться и поупражняться в театрально-сценическом деле и создании для него организационных условий, не попытался внести свою «лепту» в его «процветание». Как же, ведь царская же это затея... Раз можно было Алексею Михайловичу, не зазорно и...

И топтались, и упражнялись...

В разных масштабах. Но почти все.

Были, правда, особенно «удачливые» топтуны.

Павел I.

Ему пришло в голову упразднить свободу репертуарного выбора, ввести предварительную цензуру драматургии, обязательное присутствие на спектаклях частного пристава для наблюдения за порядком (конец ноября 1797 года). А в декабре того же года был введен еще и налог на содержание увеселений и позорищ, в том числе и в частных домах в пользу Воспитательного дома в Москве²⁰. И в течение каких-нибудь 7-8 лет (аккурат до 1806 года) в столицах и на 85 % во всём центральном регионе России дворовые, усадебные и помещицкие театры исчезают. Труппы, библиотеки, инструменты и иное имущество распродаётся, поскольку платить налог на их содержание в денежном выражении большинству из хозяев не под силу.

¹⁹ См. подробнее: Театральная энциклопедия. В 5 тт. / Гл. ред. С.С.Мокульский. – М.: Сов. Энциклопедия, 1961-1967.

²⁰ См. Старикова Л.М. Театральная жизнь старинной Москвы: Эпоха. Быт. Нравы. – М.: Искусство, 1988. С. 298.



Император Павел I

Этот эпизод должен быть для всех правителей отечества примером качества принимаемых ими управленческих решений!

Стоила ли того жертва?

Ради спорного благополучия и призрачных перспектив одного Воспитательного дома пустить под уничтожение почти 170 уже практически действовавших иногда в невероятных местах своих представительских театральных трупп с разнообразным репертуаром и творческих инкубаторов.

Думаю, нет.

Но именно с этого момента отечественной истории театр и российское актёрство становятся разменной монетой и в политике, и в социально-экономических преобразованиях страны.

Вероятно, сегодня бы мы обсуждали совершенно иные успехи исторической деятельности отечественного оперно-сценического искусства.

Но опять же таки сослагательное наклонение...

Да и свято место, как известно...



Сергей Михайлович Каменский

А по факту на смену уходящим содержателям театра очень робко и не так скоро, и довольно трудно, но всё же неминуемо приходит плеяда талантливых русских антрепренеров новой формации с новым пониманием театральной организации и новым видением постановки дела. Часть инициаторов сориентировались в Павловской реформе, показали незаурядные организаторские способности и открыли свои театры уже как публичные учреждения – если платить налог, то нужно его отбавывать. Причем сделали это достаточно успешно, чем заложили основы театра в своих регионах и городах.

К примеру, знаменитый во всей России театр князя Н.Г. Шаховского и его наследников (1798-1827), который заложил театральную традицию Нижнего Новгорода. Или не менее знаменитый театр графа С.М. Каменского (1815-1835), давший основание театру в Орле.

Позже к процессу подключаются уже свободные творческие и предпринимательские силы. К примеру, оперный бас, антрепренер Л.Ю. Млотковский построил в 1842 году в Харькове здание театра на 1020 посадочных мест – лучшее в то время театральное сооружение российской провинции. За это строительство он выплачивал долги до конца своих дней. Его же дочь Вера Людвиговна (по мужу Дюкова) станет у основания династии городских театральных антрепренеров Харькова, которые с разными результатами, но стойко прослужат городу до 1905 года, успев еще в конце 90-х годов XIX века осуществить реконструкцию театра. В виду понесенных значительных трат, в 1905 году Дюковы передают здание городу, где впоследствии будет работать Театр имени Т.Г. Шевченко.



Людвиг Юрьевич Млотковский и его театр

Не менее примечательный пример Ивана Григорьевича Ганиловского, купца, построившего на своём участке в Ставрополе в 1842 году деревянное, а затем в 1845 году и каменное здание театра, положившего начало весьма насыщенной театральной жизни на Кавказе. Здесь играли драмы и трагедии, водевили и комедии, ставили оперы и оперетты...

Таких примеров проявления в отечественном театрально-сценическом деле частной инициативы довольно много, стоит только приглядеться. Но особенно интенсивный характер получил процесс лишь после издания известного Манифеста императора Александра II и отмены пресловутой монополии императором Александром III – в последней четверти XIX – первой четверти XX веков. Это позволило отечественному частному театру закрепиться в отечестве, а результатам его деятельности выйти на международный уровень как искусству самостоятельному и самоценному.



Никита Федорович Балиев

Многим антрепренерам посчастливится стоять у основания династий (к примеру, Дюковы и Медведевы). Многим предстоит остаться в истории по именам построенных театральных зданий (к примеру, Н.И. Плотников [1889] в Астрахани; И.Г. Ганиловский [1845] в Ставрополе; Н.П. Шереметев, Н.Б. Юсупов, Г.М. Лианозов [1882], Ф.А. Корш [1885 – на земле А.А. Бахрушина] и Г.Г. Солодовников [1895] в Москве, С.М. Каменский [1815] в Орле, Л.Ю. Млотковский [1842] в Харькове и многие другие). Некоторые войдут в историю не только отечественного, но и мирового театра как выдающиеся деятели России, внесшие весомый вклад в историю мирового сценического искусства (к примеру, Н.Ф. Балиев, С.П. Дягилев, А.А. Церетели, В.Г. Воскресенский, ряд других).

Многим удастся побороть засилье иностранных трупп в России, за что и не без оснований им нужно поклониться. Многие оставят свои записки и мемуары, что даёт пищу для осмысления следующим поколениям служителей Мельпомены и науки. Многие потерпят крах, потеряют лицо, растворятся в небытии.

Некоторые же заложат основание профессии (как выяснится позже, они окажутся первыми и последними профессионалами, кто жил и творил в России и для России). Их-то мы и будем благодарно вспоминать (к примеру, С.И. Зимин, Ф.А. Корш, Н.И. Собольщиков-Самарин, К.Н. Незлобин, С.Ф. Сабуров, ряд других).



Николай Иванович Собольщиков-Самарин



Фёдор Адамович Корш

Среди перечисленных антрепренеров-профессионалов мы не указываем К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В истории русского частного театра это был выдающийся творческо-организационный тандем, беспримерно прослуживший искусству долгие годы, невзирая на личную неприязнь друг к другу. Это очень важная вещь – профессионализм. Личное – значения не имеет.

Вместе с тем, в их деле есть пятно – смерть третьего и не менее выдающегося партнера Саввы Тимофеевича Морозова. Именно благодаря последнему было перестроено, значительно расширено, обустроено и обеспечено современным сценическим оборудованием здание бывшего театра Г.М. Лианозова, а также списаны долги предыдущих лет деятельности коллектива и пополнен его оборотный капитал.

Но С.Т. Морозова почему-то забыли! Написаны десятки научных работ о величии К.С. Станиславского, чуть меньше о величии Вл. И. Немировича-Данченко. Трудились в поте лица! Составили известное Дерево плодов, где запечатлены все, по их мнению, выдающиеся отпрыски – творческие последователи отцов-основателей МХТ. Однако составители Древа с забытыми корнями не подозревали, что оно дало неадекватные побеги.

Результат: красиво, но лживо!

Из того же издания²¹ следует, что среди тех же 400 антрепренеров конца XIX-начала XX веков оказалось около 200 деятелей театрально-сценического искусства, которые посвятили свои организационно-производственные и художественно-творческие устремления именно опере. Это ли не показатель того, какое место занимал этот, далеко не эстрадно-коммерческий жанр, в художественно-культурном ландшафте российского обывателя (и прежде всего провинции) указанного периода.

Заостряем внимание! Теперь соотношение активных деятелей оперы к драматической антрепризе, как видно: 1 к 1. Прошло менее ста лет, а насколько качественно преобразились вкусы зрителя!

²¹ См. подробнее: Театральная энциклопедия. В 5 тт. / Гл. ред. С.С. Мокульский. – М.: Сов. Энциклопедия, 1961-1967.

Такой интенсивности художественно-культурной жизни, как тогда, помыслить себе сложно. Всматриваешься в лица, вчитываешься в книги, вслушиваешься в звуки – в самом воздухе чувствовался особый насыщенно-глубокий аромат – аромат созидания и ожидания откровения, безграничности возможностей творчества и художественного восторга, небывалого подъема мятущегося духа и расширения границ представления и мышления. В воздухе витал аромат чуда сотворения, преклонения перед величием гения и божественным проявлением таланта.

Мистика? Реальность?

Всё смешалось в красках и ощущениях, в чувствах и фантазиях, вибрировало высочайшим напряжением каждой мышцы, каждого нерва...

Вы слышали, как звенит тишина?

А знаете, как звучит время?

Оперные антрепризы этого периода достигли в производственно-постановочном деле и организации своей публичной деятельности небывалых высот²². Они ставили в сезон по 7-10 спектаклей. Из них, как минимум, 3-4 спектакля были общероссийскими премьерами, а 1-2 – считались премьерами мировыми. Частные антрепризы в этом плане выгодно опережали императорские сцены.

Важнейшей заслугой частных оперных театров и оперных антреприз была пропаганда русской оперы. Именно они по-настоящему открыли публике оперный мир Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина, А.С. Даргомыжского, П.И. Чайковского, здесь нередко ставились новые сочинения А.В. Серова, А.С. Аренского, С.В. Рахманинова, С.И. Танеева...

Безусловно, нельзя сказать, что императорская сцена вовсе не обращала внимания на сочинения современных русских композиторов. «Мировые премьеры» русских опер нередко приходится именно на театры императорские. Но настоящего понимания и признания на императорских сценах не нашли ни А.С. Даргомыжский, ни М.П. Мусоргский, ни П.И. Чайковский, ни Н.А. Римский-Корсаков... Поэтому в истории, как наиболее значительные, определившие их дальнейшую жизнь, признаны постановки великих опер русских авторов именно на сценах московских частных театров.

Почему так происходило, мы рассмотрим в следующей главе, посвященной театрам и труппам, которые создавали и которыми управляли удивительные и каждый по своему уникальные личности – И.П. Прянишников, С.И. Мамонтов и С.И. Зимин, а также их выдающимся творческо-художественным и организационным достижениям.

В советское время принцип организации театров был построен фактически на основе опыта императорской (стационарно-крепостнической) сцены. То есть театры находились в подчинении государства (и его всевозможных ведомств и подконтрольных общественных организаций). По крупному же счёту, сначала, с 1918 г. – в ведении Народного комиссариата просвещения, потом, с 1936 г. – Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР, а затем, с 1953 г. – Министерства культуры. Министерства культуры республик назначали главных режиссёров театров (директора назначала местная власть), которые не только в идеологическом, но и в организационном, и творческом плане полностью зависели от прихотей вышестоящей инстанции.

Отметим, что в это время выполнение плана по выпуску определенных вышестоящей организацией числа новых постановок было для театров до 1987 года обязательным. А на проводимых ежегодно Министерством культуры республик репертуарных совещаниях театрам настойчиво рекомендовали (а по сути дела – требовали) разнообразить репертуар, включая в

²² См. об этом к примеру: Войтковский С.Б. Забытая история // Журнал Планета красота. – М.: Творческий Центр ЮНЕСКО, 2005. № 1-2, С. 60 – 61.

него современные оперы и балеты, создаваемые, нередко, к определенным государственным датам.

Проблема современного репертуара стояла в советских театрах достаточно остро. Правда, как не парадоксально, современных произведений тогда ставилось гораздо больше. Но большинство из них безвозвратно канули в лету. Причина – выбор этих произведений не был обусловлен творческими потребностями театра, а «спускался» сверху руководящими органами. И все-таки благодаря выдающимся талантам дирижеров и режиссеров публике открылся оперный мир С.С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» и «Нос» Д.Д. Шостаковича, оперы Р.К. Щедрина, С.М. Слонимского, О.В. Тактакишвили и других композиторов. Однако оперные сочинения С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича часто имели драматичную судьбу, поскольку запреты на них объявляла власть.



Сергей Сергеевич Прокофьев (1918)

Сегодня среди театрального сообщества ходят байки о том, что современные оперы у зрителей не в чести и что в отличие от зрителей-слушателей начала XX века, у сегодняшних зрителей новые оперы не пользуются популярностью, их не ожидают, за них не болеют и они, как правило, не делают кассовых сборов.

А, к примеру, кто сможет вспомнить, когда в Москве последний раз ставили оперную премьеру (эксклюзивную новинку)? Никто? Вот и ответ! Тогда как в частных антрепризах И.П. Прянишникова, С.И. Мамонтова и С.И. Зимина постановки новых русских и зарубежных опер были не просто насущной творческо-производственной необходимостью. Они были связаны с истинной зрительской потребностью ими же воспитанной. Поэтому в конце XIX – начале XX веков новые оперы были ожидаемы, а в оперные театры приходили и «на спектакль», и с нетерпением ждали премьеры.

В годы перестройки (с конца 1980-х годов) отечественные театры стали гораздо независимее от чиновничьего произвола. Закончилась эпоха, когда чиновники Министерства культуры или городского комитета по культуре исключительно по своему усмотрению разрешали или запрещали спектакли. Театры стали свободнее и в своей хозяйственной деятельности, получив возможность пополнять кассу дополнительными спектаклями, когда актёры стали более активно участвовать в новых формах театрального предпринимательства (в советские годы решительно неприемлемого), в формах *антрепренёрского театра*.

Поначалу это происходило не от хорошей жизни: слишком маленькие зарплаты оказались у актёров в силу проводимых экономических реформ. Но постепенно антрепренёрский театр стал набирать силу и уже привлекает актёров не только по материальным соображениям. «Он становится фактом нашей театральной жизни как новая форма театральной организации, обладающая новым типом экономической структуры, новым характером творческих поисков»²³.

Что касается новейшей истории оперы, то вдохновляться нечем.

Напомним, что за последние 20 лет Большой театр России выпустил всего две мировых оперных премьеры – «Дети Розенталя» Л.А. Десятникова (в Москве на собственной сцене) и «Вишневый сад» французского композитора Филиппа Фенелона (постановка для Парижа в исполнении российских солистов).

В Мариинском театре состоялись премьеры «Братьев Карамазовых» и «Станционного смотрителя» А.П. Смелкова, «Мистерии Апостола Павла» Н.Н. Каретникова (на сцене Концертного зала Мариинского театра), три оперы на сюжеты гоголевской прозы.

За этот же период состоялось ряд премьер на провинциальных театрах или в столичных, имеющих малые сцены. Здесь прошли «мировые премьеры» современных или прежде не исполнявшихся (но написанных ранее) опер. Можно назвать несколько опер В.А. Кобекина (например, «Мастер и Маргарита» в Саратовском оперном, «Гамлет» в Московском академическом музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко), вспомнить первое исполнение оперы М.С. Вайнберга «Пассажирка» (в Московском академическом музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко), а также «Бег» Н.Н. Сидельникова (в Московском камерном музыкальном театре имени Б.А. Покровского).



Николай Николаевич Сидельников

Бесконечно важная, но отдельная тема – это оперы (музыкальный театр в целом) для детей, которая также требует своего пристального, но отдельного и специального внимания.

Сегодня в профессиональном сообществе почему-то считается, что постановка современной оперы в оперном театре – это выполнение чисто просветительской функции (почему?), которую в последней трети XX века вполне успешно выполнял Московский камерный музыкальный театр под руководством Б.А. Покровского.

В маленьком помещении этого театра, который долгое время существовал в подвале дома рядом со станцией метро «Сокол», на все спектакли, в том числе и на премьеры опер А.Н. Холминова, М.Л. Таривердиева, В.А. Кобекина, других современных композиторов собирался

²³ Художественный рынок. Вопросы теории, истории, методологии. – СПб.: 2004. С. 151.

полный зал. Но зрители приходили не столько на премьеры новых опер, сколько на спектакли (эксперименты) Бориса Покровского.

Однако и этот театр, и его последователи не смогли сделать естественным и постоянным в жизни общества и «больших» театров регулярные премьерные постановки современных опер. Хотя нужно отдать им должное, что ухо слушателя к современной опере как таковой, а не просто к конкретному сочинению, и глаза – к её эстетике всё же приучались.

Таким образом, в современной театральной жизни по факту существует два базовых типа театральной организации:

– во-первых, это **стационарный** (*бюджетный*) театр, сложившийся на протяжении столетий, имеющий постоянную труппу, *поколениями созданный*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.