

Научная статья

УДК 782

doi: 10.17223/22220836/46/19

МЕТАМОРФОЗЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В КУЛЬТУРЕ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ

Вера Ивановна Юдина

Орловский государственный институт культуры, Орел, Россия, udina@orel.ru

Аннотация. В статье предпринята попытка системной характеристики музыкального театра в контексте культуры дореволюционной русской провинции: проанализированы основные тенденции его исторического развития на протяжении XVIII – начала XX в., дана периодизация музыкально-театрального процесса в провинции, определена его социальная, культурно-историческая обусловленность, в соответствии с выделенными этапами прослежена смена жанровых музыкально-сценических доминант, выявлена трансформация различных институциональных форм бытования оперного искусства на провинциальной сцене.

Ключевые слова: музыкальный театр, опера, русская провинция, дореволюционный период

Для цитирования: Юдина В.И. Метаморфозы музыкального театра в культуре дореволюционной российской провинции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 46. С. 224–236. doi: 10.17223/22220836/46/19

Original article

THE METAMORPHOSES OF MUSICAL THEATER IN THE CULTURE OF PRE-REVOLUTIONARY RUSSIAN PROVINCE

Vera I. Udina

Orel State Institute of Culture, Orel, Russian Federation, udina@orel.ru

Abstract. Article is devoted to system characteristic of the musical theater in the context of the culture of the pre-revolutionary Russian province. On the example of the opera genre top trends of historical development of provincial theater of Russia throughout XVIII – the beginnings of the 20th centuries are analyzed: the periodization of musical and theatrical process in the province, the social, cultural and historical conditionality of this process. According to the selected stages change of genre musical and scenic dominants (the early comic opera, the vaudeville, the operetta, the Russian and European classical opera) is traced. Transformation of different institutional forms of existing of opera art on the provincial stage (farmstead, city stationary theater, an enterprise, an opera partnership) in the context of socially historical development of domestic culture of the pre-revolutionary period is revealed. Important typological characteristic of a provincial opera scene is its character, “reflective” in relation to capital theater. It was shown in tour practice as the most mobile form of distribution of opera art across all Russia. In the article considerable attention is paid to such problems, methodologically important for characteristic of pre-revolutionary provincial musical theater, as territorial and geographical correlation of different Russian regions to capital cities, historically changing conditions of cultural interaction between the center and peripheries. On this basis some art features of opera culture of the pre-revolutionary Russian province are analysed: the essence of the opera repertoire (national

and foreign), performing forces, level and quality of opera settings, public relation to musical theater, etc. The conclusion is drawn that opera theater – an important component of musical culture of the Russian province. The opera studied the history of development which analysis significantly supplements an overall picture of evolution of domestic musical theater on the provincial stage.

Keywords: musical theater, opera, Russian province, pre-revolutionary period

For citation: Udina, V.I. (2022) The metamorphoses of musical theater in the culture of pre-revolutionary Russian province. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 46. pp. 224–236. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/46/19

Провинциальный театр – яркий «культурный символ» дореволюционной русской провинции, знаковый феномен провинциальной культуры в целом, а для каждого провинциального города – центр его художественной, духовной, нравственной жизни. Социально-психологическую значимость этого феномена емко и метафорично выразил поэт и мемуарист первой половины XX в. А.П. Шполянский: «Только в провинции любили театр по-настоящему. Превеличенно, трогательно, почти самопожертвованно и до настоящего, восторженного одурения. Это была одна из самых сладких и глубоко проникающих в кровь отрав, уход от повседневных часто унылых и прозаических будней в мир выдуманного, несуществующего, сказочного и праздничного миража» [1. С. 17–18].

Музыкальный театр в провинциальном городе – интегратор и генератор всех основных тенденций его музыкальной культуры, объект ее самоописания и результат художественного «самовписывания» [2. С. 116] в нее основной массы провинциальных жителей. Его история, события и лица в наиболее полной степени представляют характерные особенности светской музыкальной практики дореволюционного периода.

В истории русской музыкальной культуры Петербург и Москва всегда выступали как «флагман» всех возможных музыкальных новаций, центр музыкальной жизни, собрание всех наличных и потенциальных творческих сил – материальных, организационных, личностных. Однако национальный статус то или иное музыкальное явление приобретало, только пройдя апробацию и утверждение в провинции, подобно тому, как в целом новая светская культура, столичная по своему происхождению, осваивалась провинциальной Россией.

В полной мере это относится к истории русского оперного театра. Опера – поистине вершина в иерархии музыкально-театральных жанров как по своим художественно-эстетическим свойствам, так и по технологическим особенностям. А эти последние играли далеко не второстепенную роль в истории оперного жанра в дореволюционной российской провинции.

Судьба оперы в русском провинциальном театре XVIII – начала XX в. определялась совокупностью факторов – внешних и внутренних. Среди внешних особую роль всегда играли территориально-географическая соотнесенность различных российских регионов со столичными городами (Москвой и Санкт-Петербургом) и исторически меняющиеся условия культурного взаимодействия между центром и перифериями. Анализ внутренних факторов учитывает следующие показатели:

– характер оперного репертуара (национального и зарубежного),

– характер и качество исполнения: объем (полный или фрагментарный), исполнительские силы (профессиональные или любительские, стационарные или гастрوليрующие),

– мнение провинциальной публики, отраженное в публичных отзывах местных деятелей (журналистов, публицистов, интеллигенции) и приезжих знаменитостей (музыкантов и неспециалистов).

На начальном этапе (середина – вторая половина XVIII в.) близость к столицам (новой и старой) обусловила сосредоточенность процесса формирования светского музыкального театра близлежащей провинцией – отдельными городами центра России – и наиболее доступными для воспроизведения видами театральной музыки. Известно, что в первом русском профессиональном театре, созданном в Ярославле в середине XVIII в., Федор Волков сам подбирал музыку к исполнявшимся здесь школьным драмам и комедиям собственного сочинения, трагедиям Сумарокова, пьесам Мольера [3. С. 51].

Русский театр в этот период представлял собой единое синтетическое художественное явление: созданный по указу императрицы Елизаветы Петровны от 30 августа 1756 г. «русский для представления трагедий и комедий театр» [4. С. 54] имел смешанный репертуар, труппа не разделялась на драматическую и музыкальную части, обязательным было наличие оркестра. В придворных и частных труппах второй половины XVIII в. (Дж. Локателли, К. Книппера, М. Медокса, Н. Титова и др.) были собраны значительные художественные силы европейской и российской музыкальной антрепризы – композиторы, певцы, хоровые и оркестровые коллективы.

«Драматический словарь» конца XVIII в. зафиксировал ситуацию распространения театра в провинции: «В десятилетнее время и меньше начальники, управляющие отдаленными городами от столиц России, придумали с корпусом тамошнего дворянства заводить благородные и полезные забавы; везде слышим театры и построенные и строящиеся, на которых заведены довольно изрядные актеры» [5. С. 3]. В последней четверти XVIII в. театры, охватив основную европейскую часть России, появились и в отдельных сибирских городах – Барнауле, Омске, Тобольске [6. С. 118]. Всего же в Российской империи во второй половине XVIII в. насчитывалось около 500 театров [Там же].

Конечно, такое количество изумляет. Но что представляли собой эти «дворцы Мельпомены» на самом деле в конструктивно-технологическом отношении? Вот описание постоянного городского театра в Харькове (начало XIX в.): «Театр был ничто иное как хворостяной больших размеров сарай, в котором зимою публика помещалась в шубах и шапках, несчастные же актеры, а в особенности актрисы-танцовщицы... должны были мерзнуть в своих хоть и не совсем зефирных платьях» [8. С. 40–41].

Были и временные ярмарочные театры, устроенные чуть ли не под открытым воздухом. Воспоминание о таком оставил композитор, актер, меломан князь И.М. Долгорукий: во время своего путешествия по южным губерниям России в 1810 г. он побывал на Курской Коренной ярмарке и посетил там театральное представление: «Театр поставлен между рядов на покатоности горы: следовательно, приезд тесен, полиции при разъезде карет и дорожек мало; площадь почти не освещена» [9. С. 307].

Наряду с этим были и усадебные театры столичной аристократии (тамбовское имение Алабухи А.Р. Воронцова, подмосковное Останкино Н.П. Шереметева), представлявшие собой копии придворной сцены с аналогичным, в том числе и оперным репертуаром.

В этот период известность получили музыкальные постановки в театрах Калуги (1777), Твери (1787), Пензы (1793), Нижнего Новгорода (1798). Характерно, что некоторые открывшиеся в провинции театры в местной и столичной прессе получили название «оперных домов» – в Омске (1764), Тобольске (1770), Калуге, Смоленске (1780), Тамбове (1786), Рязани (1787), Казани (1791), что определяет их ориентацию на оперный репертуар, преимущественно на комическую оперу [10. С. 191, 194].

В это время на провинциальных подмостках наибольшее распространение получила комедия с музыкальными номерами и комическая опера – русская и ее жанровый прототип – французская *opéra comique* как наиболее демократичные из всех тех жанров, которые тогда присутствовали на столичной сцене, к тому же наиболее доступные для воспроизведения скромными исполнительскими средствами российской глубинки.

Анализ репертуара ведущих губернских театров конца XVIII – начала XIX в. демонстрирует наличие общего списка произведений, получивших распространение по всей провинции – в Вологде, Харькове, Нижнем Новгороде, Пензе, Орле. Наиболее репертуарными были отечественные оперы: «Мельник – колдун, обманщик и сват» (текст А.О. Аблесимова, музыка М.М. Соколовского), «Сбитеньщик» (текст Я.Б. Княжнина, музыка А. Булланда), «Розана и Любим» («драма с голосами» на текст Н.П. Николева, музыка И.И. Керцелли), «Анюта» (текст М.И. Попова, музыка неизвестного автора), «Несчастье от кареты» и «Скупой» (обе с музыкой В.А. Пашкевича, текст М.М. Хераскова), «Добрые солдаты» (текст М.М. Хераскова, музыка Г.Ф. Раупаха), «Аркас и Ириса» (текст В.И. Майкова, музыка И.И. Керцелли), «Русалка» (текст Н.С. Краснопольского, музыка Ф. Кауэра и С.И. Давыдова) и др. Из западных авторов на провинциальных подмостках ставились оперы Д. Паизиелло («Служанка – госпожа», «Нина, или От любви сумасшедшая», «Колбасники»), П.-А. Монсиньи («Дезертир»), Э.-Р. Дуни («Два охотника»), А.Э. Гретри («Двое скупых», «Земира и Азор»), Мартин-и-Солера («Редкая вещь», «Дианино дерево»), А. Буальдьё («Калиф Багдадский»), В.А. Моцарта («Волшебная флейта») и др.

Поистине беспрецедентный успех имела опера М. Соколовского на либретто А. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват», которая шла на сценах подавляющего числа имевшихся на тот момент в Российской империи театров различного вида – императорских, публично-коммерческих, любительских, но более всего усадебных крепостных.

Важным фактором развития русской оперной культуры на данном этапе развития стала общность репертуара музыкальных постановок в театрах провинции и столичного Санкт-Петербурга. В чем причина такого единообразия? Столичная аристократия в своих провинциальных городских и сельских усадьбах воссоздавала копии петербургских и московских театров с аналогичным музыкальным репертуаром. Весьма несложная с технической и художественной стороны ранняя русская комическая опера и ее европейские аналоги получили здесь свою вторую жизнь. Так определился своего рода

«отражательный» характер провинциальной оперной сцены по отношению к столичной, актуальный для всего дореволюционного периода истории русского музыкального театра¹.

Новый этап развития провинциальной сцены, в том числе и музыкального театра, начинается в 1813–1814 гг., когда на волне прокатившихся буквально по всем русским городам благотворительных любительских спектаклей, прославляющих победу русского оружия, расширяется сеть театров. Это совпало со сменой жанровых доминант в провинциальном музыкальном театре.

В 1820-х гг. на русской сцене начинает утверждаться как самостоятельный жанр водевиля, вобравший в себя опыт русской комической оперы. К этому времени идейный и художественный уровень русского оперного творчества снизился по сравнению с его расцветом в конце XVIII в. Единичные сочинения С.И. Давыдова, А.Н. и С.Н. Титовых, Д.Н. Кашина, К. Кавоса, свидетельствующие о попытках создания новых жанровых разновидностей оперы (волшебной, национально-исторической), стали своеобразной подготовкой появления национальной оперной классики М.И. Глинки. На этом фоне активно развивались другие музыкально-театральные жанры, включающие различные художественные элементы танца, пения, разговорной речи: спектакли смешанного типа, дивертисменты, мелодрамы, трагедии с музыкой. Из них именно водевиль получил свою вторую «жизнь» на провинциальной сцене.

Повсеместное распространение водевиля в 1830–1840-е гг., сменившееся во второй половине века господством оперетты, было обусловлено коммерциализацией провинциального театра, приведшего к расширению социального состава и демократизации провинциальной публики. На этом фоне складывается диспропорция в развитии оперного театра в столице и провинции, в той или иной степени характерная для всего XIX в. «Если для столичных музыкальных театров динамика развития театральной жизни от начала XIX столетия и до его окончания может быть представлена в виде неуклонно повышающейся линии (пусть даже с отдельными малозначительными и кратковременными спадами), то для русской провинции аналогичный график такого же рода примет вид обращенной волны, очень глубокая нижняя точка которой приходится на период 1850–1860-х гг. Да и в последующие два десятилетия подъем лишь намечается. Таким образом, для провинциальной оперы Серебряный век <...> последовал за очень серьезным и во многих отношениях катастрофическим кризисом искусства оперного исполнительства и театрального предпринимательства» [11. С. 194].

Появление такого «провала» в оперном деле в провинции можно объяснить несоответствием складывающейся с конца 1830-х гг. национальной оперной культуры как системного художественного (композиторского – исполнительского – постановочного) явления тому состоянию, в котором находилась провинциальная культура в целом – разноразноуровневому как внутри себя, так и по отношению к столицам. Имея в лице единичных губернских центров

¹ Исключительными явлениями были премьеры опер не в столичных театрах, а в провинциальных, которые постепенно выдвигались как центры национальной культуры. Так, например, было с первыми постановками классика украинской музыки Н.В. Лысенко: «Рождественская ночь» и «Утопленница» впервые прозвучали на сцене Харьковской оперной антрепризы в 1883 и 1885 гг. соответственно, «Наталка-Полтавка» – в Одесском оперном театре в 1889 г., «Энеида» – в театре Н. Садовского в Киеве в 1910 г.

проводников оперной классики (русской и зарубежной), провинция в целом была лишена полноценного оперного искусства в силу своих скромных материальных и исполнительских возможностей, отсутствия необходимой для цельного, а не фрагментарного, функционирования ее инфраструктуры. Следует к тому же учитывать влияние вкусов и потребностей различных слоев провинциальной публики, которая и определяла коммерческое благополучие (а чаще все-таки неблагополучие) оперы на провинциальной сцене, в отличие от поддерживаемых государством столичных оперных театров. Недостаточный для восприятия оперы уровень культуры большинства провинциальной публики дополнялся такими факторами, как малочисленность городского населения, его ориентация на развлекательные формы музыкального театра, дороговизна и убыточность театрального дела в провинции, отсутствие крепких исполнительских кадров, господство домостроевского уклада в быту провинциальных горожан.

После периода относительного равновесия оперной культуры в столице и провинции, которое сложилось к началу XIX в. не без весомого участия крепостного усадебного театра, начинается так называемый «мерцающий» [11. С. 194] период в развитии оперы на провинциальной сцене, который продлился почти полвека. Он проходил на фоне главных событий русской музыкальной культуры середины XIX в., связанных со становлением национальной оперной классики. Появление опер М.И. Глинки и его последователей совпало с эпохой распада помещичьего крепостного театра, который по своим возможностям не соответствовал ни новым веяниям культуры, ни современному отечественному музыкальному репертуару.

На смену мобильному, камерному усадебному и владельческому городскому театру с минимальным числом артистов (театры первой трети XIX в. – П.П. Есипова в Казани, Н.Г. Шаховского в Нижнем Новгороде, С.М. Каменского в Орле) пришел театр, ориентированный на исполнение музыкально и сценически сложных произведений, требующий профессиональных актеров – певцов, большой сцены и зрительного зала. Современный оперный репертуар – русский и западный – требовал вокалистов высокого профессионального уровня, который формирующаяся система профессионального музыкального образования смогла обеспечить лишь к концу XIX в. Понятно, что в условиях столиц такие задачи решались, для провинции же они были невероятно сложными, а для основной массы губерний невыполнимыми. Отсюда в провинциальном оперном театре середины – второй половины XIX в. возникали периодические «вспышки», абсолютно нерегулярно обнаруживающие себя в появлении отдельных очагов оперного искусства в определенных местах.

Анализ столичной и провинциальной периодической печати позволяет сделать вывод о том, что в середине XIX в. количество театров, которые ставили оперы, сокращается до нескольких десятков. В основном фигурируют Одесса, Нижний Новгород, Казань, Воронеж, Пенза, Таганрог, Кострома. К этому времени определяется основная зона распространения оперы в провинции, куда кроме городов центральной России, входили Малороссия, Поволжье, на западе Варшава и Вильно.

В целом «оперная жизнь больших русских городов представляла в те годы еще весьма пеструю картину, хотя в некоторых отношениях показатель-

ную именно для ряда губернских центров. Русская провинция находилась тогда как бы на различных ступенях оперного развития, которое шло в конечном счете по общему руслу» [12. Т. 1, вып. 2. С. 51]. Притом в таких признанных культурных центрах, как Киев, например, не было постоянных оперных спектаклей, и только с открытием отделения РМО в 1867 г. при участии театрального общества был учрежден театр русской оперы и драмы [13. С. 5]. В Одессе же, напротив, с начала XIX в. неизменной поддержкой пользовалась итальянская опера, на содержание которой выделялась значительная субсидия (вначале императором Александром I, а затем городской администрацией) [14. С. 11, 26 и др.]. В первой половине 1850-х гг. состав итальянской труппы в Одессе был очень сильным, лишь незначительно уступая петербургскому.

Одновременно в Тифлисе в специально построенном здании начались спектакли итальянской оперной труппы под руководством дирижера Барбьеры. В 1858 г. на одном из ее спектаклей побывал Александр Дюма и оставил о нем благоприятные воспоминания. Отдавая дань великолепному убранству здания, называя тифлисский театр если не лучшим, то одним «из самых лучших театров мира», знаменитый писатель отметил и музыкальную часть спектакля: «...очаровательный занавес взвился при первом акте оперы „Ломбардцы“, посредственной и скучной, но прекрасно исполненной девицей Штольц, молодой примадонной двадцати лет от роду, которая дебютирует в тифлисском театре, чтобы перейти потом на сцену театров Неаполя, Флоренции, Милана, Венеции, Парижа и Лондона, а также артистами Массини и Бриани. Существование подобной труппы в Тифлисе приводит в удивление...» (путевые заметки «Кавказ», 1861 г.).

Итальянская труппа просуществовала в Тифлисе до 1878 г., после чего здесь была создана русская опера, которой позже руководил М.М. Ипполитов-Иванов.

В основной массе городов итальянская, и шире – западная опера появлялась в провинциальных городах благодаря гастролям иностранных трупп. С конца 1830-х гг. широкую известность получила польская труппа Карла Шмидгофа, немецкого музыканта, основателя целой династии оперных исполнителей и драматических актеров, активно гастролировавших по различным городам России в 1840–1850 гг. В 1870-е гг. по городам центральной России концертировала итальянская труппа («ассоциация итальянских певцов», как ее именovala пресса) под руководством Иосифа Кротти с небольшим, но весьма удачным составом исполнителей: сопрано Мария Эрби, контральто Иоанна Барделли, тенор Пьетро Фабри, баритон Иосиф Кротти. В августе 1879 г. они показали в Орле несколько итальянских опер – Д. Верди («Трубадур», «Травиата», «Риголетто»), Г. Доницетти («Лукреция Борджиа») и др.

Что представляли собой эти спектакли? По большей части это были сокращенные версии оригинала, учитывающие и малые исполнительские силы, и ограниченные технические возможности провинциальной сцены.

Представленная в концертной форме, такая «адаптированная» оперная постановка не могла дать полноценного представления ни об отдельном произведении, ни о специфике жанра в целом. Красноречив отзыв корреспондента из Казани на гастроли сформировавшейся в Петербурге итальянской оперной труппы Корбари, которая в 1850–1851 гг. гастролировала в Курске,

Воронеже, Нижнем Новгороде, Пензе: купюры, сомнительный уровень постановок вызвали справедливую критику. «Число действующих лиц в каждой опере сокращено до четырех, хоров нет; вместо того, в то время, когда музыка играет для них аккомпанемент, пять статистов размахивают руками и шляпами, изображая собой и народ, и гостей, и воинов...». Затем рецензент, сопоставив столичные постановки этой труппы с местными, дал такую образную характеристику: «...добротный сюртук из дорогого заграничного сукна и короткий камзол, переделанный из того же сюртука; то же сукно, та же ловкость в покрое – только нет полноты, все коротко, обрезано» [15].

Более критичные отзывы по поводу недостатков провинциальной оперной практики высказывали попавшие сюда столичные гости. Анекдотичное описание музыкальной части ставропольского театра содержит письмо М.Ю. Лермонтова к А.А. Лопухину 1840 г.: «Оркестр составлен из четырех кларнетов, двух контрабасов и одной скрипки, на которой пилит сам капельмейстер, а этот капельмейстер примечателен тем, что глух, и когда надо начать или кончить, то первый кларнет дергает его за фалды, а контрабас бьет такт смычком по его плечу. Раз, по личной ненависти, он его так хватил смычком, что тот обернулся и хотел пустить в него скрипкой, но в эту минуту кларнет дернул его за фалды, и капельмейстер упал навзничь головой прямо в барабан и проломил кожу; но в азарте вскочил и хотел продолжать бой, и что же? О, ужас! На голове его вместо кивера торчит барабан. Публика была в восторге, занавес опустили, а оркестр отправили на съезжую» [16. С. 455].

1860-е гг. – период глубокого кризиса оперы в провинциальных губерниях, «упадка столь глубокого, что эту эпоху для российской провинции следует назвать вообще самым тяжелым и малоплодотворным периодом за всю историю развития отечественного музыкального театра. Ни до того, ни после – никогда не возникало такого резкого контраста между состоянием оперного искусства в столичных и периферийных городах» [17. С. 247]. В столицах ставилась западная классика (Вебер, Беллини, Доницетти, Мейербер, ранний Верди), весь новый отечественный репертуар (Глинка, Даргомыжский, Серов, Мусоргский, Чайковский), тогда как в основной массе провинциальных городов вплоть до конца XIX в. они звучали во фрагментах, а львиную долю репертуара составляли, кроме легких жанров, известные еще по предыдущему периоду произведения («Аскольдова могила» и «Бабушкины попугаи» Верстовского, «Цампа» Герольда). «Поистине нищенский список опер, поставленных на периферии в 1840–1870-х гг., – одно из наиболее впечатляющих свидетельств кризиса, преодоление которого растянулось почти на три десятилетия» [11. С. 229–230].

В последней четверти XIX в. в театральной жизни провинции определяющими становятся новые тенденции: губернская журналистика пишет о необходимости развития оперной культуры, о ее эстетической и идеологической значимости. И.П. Горизонтов, знаменитый журналист, общественный деятель, издатель, хорошо знакомый с культурной ситуацией городов нижней Волги (Саратова, Астрахани), отмечал значение оперы как могучего орудия общественного развития провинциального города, способного «очищать вкусы, развивать ум и умягчать сердце» [18. С. 136].

Все говорило о «повороте» оперной культуры провинции «в организации театрального дела, в артистических силах, в финансово-экономических об-

стоятельствах, в репертуарной политике, наконец, в общественных установках и ориентациях географически огромной массы провинциального музыкального театра к тому положению, которое в будущем позволит ему встать на путь сближения со столичным» [11. С. 201–202]. Об этом свидетельствовали различные факторы – пространственно-географические, количественные, коммерческие, формальные и содержательные.

Значительно расширилась география регионов, «охваченных» оперным искусством. В столичных журналах и газетах все чаще появляются сообщения об оперных постановках на Кавказе, в Сибири, на Дальнем Востоке. Кроме движения «вширь», оперное искусство проникает и «вглубь» традиционных территорий, охватывая заштатные уездные городки, поселки, большие села. К примеру, в нескольких уездных городах Орловской губернии – Ельце, Ливнах, Карачеве, Брянске, Севске – с 1883 г. в течение нескольких сезонов оперу и оперетту представляла антреприза П.А. Соколова-Жамсона, уроженца Орла, видного деятеля русского провинциального театра второй половины XIX в.

К концу XIX – началу XX в. происходит значительная интенсификация музыкально-театральной жизни многих провинциальных городов, стимулированная театральными реформами 1880-х гг., отменившими государственную монополию и разрешившими частную театральную деятельность. В некоторых из них в один сезон могли функционировать несколько оперных и опереточных трупп. Например, по данным местной прессы, в Орле в 1897 г. гастролировали: в январе – малороссийская опера, летом – русская опера под управлением М.Ф. Салтыкова при участии первого баритона Мариинской оперы Л.Г. Яковлева, в декабре – известная оперная труппа под управлением М.В. Лентовского. В отдельных случаях труппы выступали одновременно, причем со сходным репертуаром и равным успехом у публики, как это имело место в Нижнем Новгороде в 1896 г. [Там же. С. 203]. Для этого в крупных театральных центрах функционировало несколько приспособленных помещений. Например, в Саратове в конце XIX в. регулярно шли спектакли на сцене трех театров – городского каменного и двух летних [19. С. 48].

Важным моментом, стимулирующим развитие оперы на местах, стало расширение финансовой поддержки со стороны городских властей, хотя далеко не повсеместное. Так было в традиционно «оперных городах» – Киеве, Харькове, Казани, Саратове, Нижнем Новгороде, Перми, Екатеринбурге, Одессе. Единичные оперные театры субсидировались императорским двором (Тифлис, Варшава). В результате некоторые из них имели не только общенациональный, сопоставимый со столичной оперой статус, но и европейский. Например, высоко ценилась одесская опера, особенно высокого уровня достигшая в последние десятилетия XIX в.: «...не было в Западной Европе ни одной знаменитой певицы или певца, которые не пели бы в Одесском оперном театре. На итальянской и международной театральной бирже этот театр был причислен к театрам первой категории» [20. С. 41]. Определенную роль сыграла изначальная ориентация одесской оперы на итальянский репертуар с момента своего создания в 1809 г., но к концу XIX в. отечественный репертуар также весьма активно осваивал его подмостки: показательна постановка «Пиковой дамы» П.И. Чайковского с личным участием композитора в сезоне 1892/93 года.

Прошедший весной 1898 г. в Москве Первый Всероссийский съезд сценических деятелей констатировал быстрый рост театрального дела в провинции, обнаружил как его недочеты (отсутствие постоянных трупп, доминирование кочующих антреприз), так и новые положительные веяния. Среди последних – расширение системы передвижных оперных антреприз, товариществ оперных артистов, которые к концу XIX в. определились как основная движущая сила, способствующая вовлечению различных регионов русской провинции в сферу оперной практики. Учитывая малочисленность стационарных оперных трупп в провинциальных городах¹, с 1870-х гг. растет количество частных организаций, охватывающих территорию всей России – от Варшавы до Владивостока. Если в середине века это были в основном гастроллирующие труппы иностранных артистов, то теперь все больше становится объединений русских музыкантов, исполняющих национальный оперный репертуар. По масштабности своей деятельности, широте охваченных территорий, серьезности организации и продолжительности существования в 1870-х гг. особенно выделялись оперная антреприза П.М. Медведева, в следующие десятилетия – И.А. Сетова, М.М. Бородая. Тогда же в провинции возник новый вид функционирования оперного театра – Товарищество оперных артистов И.П. Прянишникова (1889, Киев), чей опыт повторили М.К. Максаков, А.А. Эйхенвальд, П.Б. Борисов, но особенно Н.В. Унковский, объехавший со своим Оперным плавучим театром в 1899 г. все большие и малые населенные пункты на Волге (впоследствии в 1902–1903 гг. он создал оперное товарищество в Саратове) [20. С. 46]. Многие из них выдерживали конкуренцию со столичными труппами, приезжая сюда на гастроли. Так, музыкальный критик И.В. Липаев, представляя гастроли труппы М.М. Бородая в Москве в 1901 г., отметил: «Труппа явилась в нашу столицу вполне подготовленной, с превосходным составом хоровых сил и оркестра и с очень всесторонним подбором артистов сцены. <...> В труппе Бородая преследуется музыкальная сторона <...> артисты не служители толпы, а жрецы искусства» [21].

Все это свидетельствует о том, что к концу XIX – началу XX в. уровень провинциальной оперы – в ее лучших вариантах – был вполне сопоставим со столичным, тем более что многие из столичных оперных артистов, режиссеров, дирижеров этого времени прошли школу многочисленных провинциальных антреприз (Ф.И. Шаляпин, И.В. Тартаков, И.О. Палицын, Н.Н. Боголюбов и др.).

Важным свидетельством роста провинциальной оперной культуры того времени стало увеличение интереса местной публики к лучшим театральным образцам, причем не только в традиционных центрах, имеющих стационарные музыкальные театры и оперные труппы, но и обычных губернских и уездных городах. Показательна история работы оперной антрепризы – Товарищества оперных артистов под управлением Н.В. Унковского в Орловской губернии в конце 1890-х гг. Только в сезоне 1896/97 года орловский зритель получил возможность увидеть целый ряд лучших опер русского (9) и зарубежного (17) репертуара – от «Аскольдовой могилы» А.А. Верстовского и «Жизни за царя» М.И. Глинки до «Демона» А.Г. Рубинштейна и «Пиковой дамы» П.И. Чайковского; от «Сельской чести» П. Масканыи

¹ Кроме перечисленных выше, начинается дореволюционный этап развития оперных театров в Перми (1870), Саратове (1875), Львове (1897–1900), Екатеринбурге (1912).

и «Гугенотов» Д. Мейербера до «Аиды» Д. Верди и «Кармен» Ж. Бизе. Кроме губернского центра, оперная труппа Унковского выступала и в уездных годах – Брянске, Карачеве, Ельце (подробнее – в нашей монографии [22. С. 14]).

Анализируя итоги оперного сезона, местный корреспондент сделал следующий вывод: «Появление впервые оперной труппы в Орле вызвало к ней безусловный интерес в местном обществе <...> орловская публика в продолжение почти всего сезона довольно усердно посещала оперу <...> орловцы умеют ценить хорошую музыку, а также исполнение». Несмотря на отмеченные в рецензии недостатки режиссерской и постановочной части, немногочисленность хора, критик пришел к следующему выводу: «...существование постоянной оперной труппы в Орле возможно и крайне желательно для более широкого и правильного развития вкусов, понимания и любви к музыке и пению в местном обществе. Успех опять находится в прямой зависимости от качества труппы, хора, оркестра и обстановочной стороны дела» [23].

Интерес местной публики к оперному творчеству, ее несомненная подготовленность к восприятию серьезного искусства, осознание огромного культурно-воспитательного потенциала последнего свидетельствуют о том, что к началу XX в. развитие оперного дела в дореволюционной провинциальной России было неотъемлемой частью истории русского музыкального театра – если не на собственно жанрово-морфологическом уровне, то в культурно-историческом аспекте. Поэтому этот фактор представляется важным для системной характеристики феномена русской оперы.

Список источников

1. *Дон-Аминадо*. Поезд на третьем пути. М. : Книга, 1991. 330 с.
2. *Дидковская Н.А.* Современный провинциальный театр: мифологизированная реальность // Вестник Евразии. 2002. № 3. С. 116–141.
3. *Арапов П.Н.* Летопись русского театра. СПб. : Тип. Н. Тиблена и К°, 1861. 386 с.
4. *История русского драматического театра от его истоков до конца XX века: учебник* / отв. ред. Н.С. Пивоварова. М. : Изд-во «ГИТИС», 2004. 736 с.
5. *Драматический словарь*, или Показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов. М. : Тип. Анненкова, 1787. 166 с.
6. *Куприянов А.И.* Городская культура русской провинции. Конец XVIII – первая половина XIX века. М.: Новый Хронограф, 2007. 476 с.
7. *Лебедева-Емелина А.В., Левашов Е.М.* Русская музыка второй половины 18 в. в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений // У истоков развлекательной культуры России Нового времени 18–19 века / ред.-сост. Е.В. Дуков. М. : ГИИ, 1996. С. 43–68.
8. *Щелков К.П.* Харьков (историко-статистический опыт). Харьков : Тип. Губ. правл., 1880. 72 с.
9. *Долгорукий И.М.* Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года. М. : Изд-во Общества истории и древностей российских при Моск. ун-те, 1870. 355 с.
10. *История русского драматического театра: в 7 т. Т. 2: 1801–1825* / гл. ред. Е.Г. Холодов. М. : Искусство, 1977. 555 с.
11. *История русской музыки* : в 10 т. Т. 10Б : 1890–1917 / под ред. Л.З. Корабельниковой и Е.М. Левашева. М. : Музыка, 2004. 1071 с.
12. *Ливанова Т.Н.* Оперная критика в России : в 4 вып. М. : Музыка, 1966–1973.
13. *Чечотт В.А.* Двадцатипятилетие Киевской русской оперы (1867–1892 гг.). Киев : Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1893. 55 с.
14. *Алексеев М.П.* Из музыкальной жизни русской провинции первой половины XIX века // История русской музыки в исследованиях и материалах / ред. К.А. Кузнецов. М. : Музсектор Госиздата, 1924. С. 7–45.

15. Юрткульский П. Две недели в Казани (письмо к приятелю) // Северная пчела. 1851. 7 марта.
16. Лермонтов М.Ю. Сочинения : в 6 т. Т. 6: Проза. Письма / ред. Б.В. Томашевский. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1957. 900 с.
17. История русской музыки : в 10 т. Т. 6 : 50–60-е годы XIX века / под ред. Л.З. Корabelьниковой и Е.М. Левашева. М. : Музыка, 1989. 384 с.
18. Крути И.А. Русский театр в Казани : Материалы к истории провинциального драматического театра. М. : Искусство, 1958. 396 с.
19. Горин-Горьянов Б.А. Актеры (из воспоминаний). М. ; Л. : Искусство, 1947. 156 с.
20. Боголюбов Н.Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера. М. : Всерос. театр. об-во, 1967. 303 с.
21. Липаев И. [Рецензия] // Русская музыкальная газета. 1901. Ст. 650.
22. Юдина В.И. Василий Калинин: судьба и время. Орел : Каргуш, 2008. 212 с.
23. Орловский вестник. 1897. 6 марта. № 61.

References

1. Don-Aminado. (1991) *Poezd na tret'em puti* [Train on the Third Track]. Moscow: Kniga.
2. Didkovskaya, N.A. (2002) *Sovremennyy provintsial'nyy teatr: mifologizirovannaya real'nost'* [Modern provincial theater: a mythologized reality]. *Vestnik Evrazii*. 3. pp. 116–141.
3. Arapov, P.N. (1861) *Letopis' russkogo teatra* [Chronicle of the Russian Theater]. St. Petersburg: Tip. N. Tiblena i K°.
4. Pivovarova, N.S. (2004) *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra ot ego istokov do kontsa XX veka* [The History of Russian Drama Theater from Its Origins to the Late 20th Century]. Moscow: GITIS.
5. Annenkov, A. (ed.) (1787) *Dramaticheskii slovar', ili Pokazaniya po alfavitu vsekh Rossiyskikh teatral'nykh sochineniy i perevodov* [Dramatic Dictionary, or Alphabetical Readings of All Russian Theatrical Works and Translations]. Moscow: Tip. Annenkova.
6. Kupriyanov, A.I. (2007) *Gorodskaya kul'tura russkoy provintsii. Konets XVIII – pervaya polovina XIX veka* [Urban culture of the Russian province. Late 18th – first half of the 19th century]. Moscow: Novyy Khronograf.
7. Lebedeva-Emelina, A.V. & Levashov, E.M. (1996) *Russkaya muzyka vtoroy poloviny 18 v. v kontekste ritualov i tseremonialov, prazdnestv i razvlecheniy* [Russian music of the second half of the 18th century. in the context of rituals and ceremonials, festivities and entertainment]. In: Dukov, E.V. (ed.) *U istokov razvlekatel'noy kul'tury Rossii Novogo vremeni 18–19 veka* [At the origins of the entertainment culture of Russia in the New Age of the 18th–19th centuries]. Moscow: GII. pp. 43–68
8. Shchelkov, K.P. (1880) *Khar'kov (istoriko-statisticheskii opyt)* [Kharkov (a historical and statistical experience)]. Kharkov: Tip. Gub. pravl.
9. Dolgorukiy, I.M. (1870) *Slavny bubny za gorami, ili puteshestvie moe koe kuda 1810 goda* [Distant pastures are greener, or my journey somewhere in 1810]. Moscow: Society for the History and Antiquities of Russia at Moscow University.
10. Kholodov, E.G. (ed.) (1977) *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 t.* [History of the Russian Drama Theatre: in 7 vols]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo.
11. Korabelnikova, L.Z. & Levashev, E.M. (eds) (2004) *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [History of Russian Music: in 10 vols]. Vol. 10. Moscow: Muzyka.
12. Livanova, T.N. (1966–1973) *Opernaya kritika v Rossii: v 4 vyp.* [Opera criticism in Russia: in 4 issues]. Moscow: Muzyka.
13. Chechott, V.A. (1893) *Dvadsatipyatiletie Kievskoy russkoy opery (1867–1892 gg.)* [Twenty-fifth Anniversary of the Kyiv Russian Opera (1867–1892)]. Kyiv: I.N. Kushnerev i K°.
14. Alekseev, M.P. (1924) *Iz muzykal'noy zhizni russkoy provintsii pervoy poloviny XIX veka* [From the musical life of the Russian provinces in the first half of the 19th century]. In: Kuznetsov, K.A. (eds) *Istoriya russkoy muzyki v issledovaniyakh i materialakh* [History of Russian music in Research and Materials]. Moscow: Muzsektor Gosizdata. pp. 7–45.
15. Yurtkul'skiy, P. (1851) *Dve nedeli v Kazani (pis'mo k priyatelyu)* [Two weeks in Kazan (a letter to a friend)]. *Severnaya pchela*. 7th March.
16. Lermontov, M.Yu. (1957) *Sochineniya: v 6 t.* [Works: in 6 vols]. Vol. 6. Moscow; Leningrad: USSR AS.
17. Korabelnikova, L.Z. & Levashev, E.M. (eds) (2004) *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [History of Russian Music: in 10 vols]. Vol. 6. Moscow: Muzyka.

18. Kruti, I.A. (1958) *Russkiy teatr v Kazani: Materialy k istorii provintsial'nogo dramati-cheskogo teatra* [Russian theater in Kazan: Materials for the history of the provincial drama theater]. Moscow: Iskusstvo.

19. Gorin-Goryaynov, B.A. (1947) *Aktery (iz vospominaniy)* [Actors (from memories)]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.

20. Bogolyubov, N.N. (1967) *Shest'desyat let v opernom teatre: Vospominaniya rezhissera* [Sixty Years at the Opera House: Memoirs of a Director]. Moscow: Vse-ross. teatr. ob-vo.

21. Lipaev, I. (1901) [Retsenziya] [[Review]]. *Russkaya muzykal'naya gazeta*. Art. 650.

22. Yudina, V.I. (2008) *Vasiliy Kalinnikov: sud'ba i vremya* [Vasily Kalinnikov: Fate and Time]. Orel: Kartush.

23. *Orlovskiy vestnik*. (1897) 6th March.

Сведения об авторе:

Юдина В.И. – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Орловского государственного института культуры (Орел). E-mail: udina@orel.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Udina V.I. – Orel State Institute of Culture, Orel, Russian Federation. E-mail: udina@orel.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.02.2019;
одобрена после рецензирования 21.04.2019; принята к публикации 15.05.2022.*

*The article was submitted 20.02.2019;
approved after reviewing 21.04.2019; accepted for publication 15.05.2022.*