

Крыловская Изабелла Ильинична

канд. искусствоведения, доцент, старший преподаватель
ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет»
г. Владивосток, Приморский край

DOI 10.31483/r-99879

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА РОССИИ: БАЗОВЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ

Аннотация: знакомясь с материалами по истории музыкального театра России до и после 1917 г. сегодняшняя аудитория не всегда в состоянии понять её реалии, термины и традиции. В статье автор предпринимает обзор и разъяснение базовых терминов и понятий, которые помогут адекватно воспринимать многие события в музыкальном театре России до начала 1940-х гг., а также особенности организации театрального дела в указанный период.

Ключевые слова: опера, оперетта, музыкальный театр, стационарный театр, репертуарный театр, система амплуа, антреприза, товарищество артистов.

Занимаясь длительное время изучением истории музыкального театра Дальнего Востока России, выступая на различных конференциях, автор неизменно сталкивался с проблемой непонимания слушателями тех реалий, которыми обладал музыкальный театр дореволюционного и части довоенного советского периодов. Приходится признать, что в наших художественных вузах и в научной литературе не уделяют должного внимания, прежде всего, понятиям и терминологии применительно не только к музыкальному театру, но и к театру драматическому, а также к отдельным вопросам истории театра в России. В этом не сложно убедиться на простом примере: слово «театр» у студенческой аудитории (даже получающей профессиональное образование) при рассмотрении истории дореволюционного театра неизменно ассоциируется только с тем учреждением культуры, которое существует сегодня. Иные значения и смыслы этого понятия остаются неизвестными. При этом существуют исследования, в которых можно

получить исчерпывающую информацию в отношении театральной терминологии и особенностях организации театрального дела в России в различные исторические периоды. И здесь возникает ещё одна проблема – игнорирование этих работ даже заинтересованными исследователями.

В настоящей статье мы попытались отразить и объяснить самые важные, на наш взгляд, базовые понятия, термины и явления, связанные с музыкальным театром, поскольку в отношении данного театрального искусства отдельных справочных изданий не существует. При этом считаем возможным (при наличии сходства явлений) использовать теоретические наработки, справочную литературу и справочный аппарат в области драматического театра. В настоящей статье внимание будет сосредоточено на вокально-драматических жанрах музыкального театра – опере и оперетте.

В первую очередь, обратимся к понятию *«музыкальный театр»*, которое может иметь узкий и широкий смысл. В первом случае, по аналогии с понятием «театр» – это место, где исполняют музыкальный спектакль [11]. В том числе – это учреждение культуры, на сцене которого исполняются музыкальные спектакли, со своей внутренней организацией, штатом артистов различной специализации, художественно-руководящим составом и различными вспомогательными подразделениями-цехами (бутафорским, костюмерным, осветительным и т. д.). Наконец, так называют само театральное здание (архитектурное сооружение).

В зависимости от жанровой специализации музыкальный театр подразделяется на виды – оперный, оперетты (и музыкальной комедии), балетный, мюзикл. В связи с этим в театральной практике России до- и послереволюционного периодов под приведёнными разновидностями музыкального театра подразумевается также творческий коллектив – труппа, специализирующаяся на исполнении того или иного музыкально-драматического жанра.

Второе, более расширенное значение понятия «музыкальный театр» подразумевает род искусства [3], а также форму музыкально-исполнительского искусства. По аналогии с искусством драматического театра, можно применить и ещё

одно значение данного понятия: совокупность музыкально-драматических произведений какого-нибудь композитора или направления, школы. Например, музыкальный театр Р. Вагнера, М. Мусоргского, музыкальный театр классицизма [10, с. 646].

Продолжая этот ряд, можно утверждать, что музыкальный театр – это форма художественной и музыкальной культуры. Учитывая, что музыкальный театр прошёл достаточно продолжительный исторический путь развития, он приобрёл вид некоей целостной системы, обладающей определённой структурой и охватывающей широкий круг явлений и различных аспектов (исполнительских, творческих, репертуарных, кадровых, образовательных, литературно-критических, организационно-экономических, правовых). Какой смысл будет вкладываться в понятие «музыкальный театр» – должно быть понятно, исходя из контекста.

Следующий важный вопрос – *особенности организации театрального дела* в России в различные исторические периоды. Основными терминами и понятиями здесь являются – *«стационарный театр»*, *«репертуарный театр»*, *«антреприза»*, *«товарищество артистов»*. Всё перечисленное имеет отношение к существующим *формам организации театрального дела*, в том числе, применявшимся и применяющимся в России.

Театральная антреприза или товарищество артистов – это виды предпринимательской коммерческой деятельности в области театра, которые были характерны для дореволюционной России, и которые в обновлённом виде применяются и сегодня. Искусствовед Л. Преснякова приводит в своей монографии выдержки из свода правил, выработанных российским Театральным Обществом в 1903 г., разъясняющих особенности дореволюционного отечественного частного театрального предпринимательства. Согласно им, оно подразделялось на три типа организации – простая или хозяйская антреприза, антреприза представительства городской администрации и товарищество актёров, работающее на принципах кооперации. В первых двух случаях антрепренёр выполнял хозяйственные и административные функции, финансировал предприятие, работал на

получение прибыли. Соответственно, при плохих сборах он рисковал собственными средствами. При создании товарищества актёров несколько компаньонов из внесённых паевых сумм создавали уставной капитал, на который организовывалось предприятие. Избиралось правление, выполняющее перечисленные выше функции. Поскольку прибыль распределялась между всеми компаньонами, аналогично распределялся и материальный ущерб в случае «прогорания» предприятия [8, с. 58].

Другая форма организации, характерная для России до и после 1917 г. – *стационарный репертуарный театр*. Характерными его чертами являются – наличие стационарного собственного здания (постоянное местопребывание), постоянная организация, постоянный или медленно обновляемый репертуар и, что особенно важно – наличие *постоянной труппы*, не исключающее временные приглашения специалистов и исполнителей для осуществления отдельных постановок [2; 9]. В антрепризах и товариществах, в отличие от стационарного театра, труппу набирали на каждый сезон. Стационарный репертуарный театр в современном театроведении принято называть также *«регулярным театром»*.

Некоторые исследователи игнорируют эти особенности организации театрального дела, поэтому, встретив в источниках слово «театр» (особенно, относящийся к периоду до 1917 г.), связывают его именно со стационарным репертуарным театром, который характерен для современной России. В связи с чем, нередко заблуждения насчёт даты основания театра, особенно провинциального.

До 1917 г. в России стационарные репертуарные театры – это театры, существующие за счёт государственной казны, городской казны или средств частного владельца. По всей Российской империи их были считанные единицы, из которых могут быть упомянуты Императорские Мариинский и Большой театры, оперный театр Одессы (постоянная труппа с 1910 г.), частная опера Зимина. Л. Преснякова приводит сведения, что по состоянию на 1893 г. из 127 российских театров (6 оперных, 24 опереточных и 97 драматических) 90% трупп организовывались по принципу товариществ [7, с. 80]. В русском языке для обозначения такой организации – стационарный репертуарный театр – обычно применяют

только одно слово «театр» без уточнения, что он «репертуарный» или «стационарный репертуарный».

Не свидетельствует о стационарном театре наличие в дореволюционном городе специализированного театрального здания. Как замечает театровед А. Шавгарова, оно могло пустовать годами, что отнюдь не свидетельствовало об отсутствии в городе театральной жизни: спектакли могли проводить в другом, менее приспособленном помещении, потому что арендная плата была ниже [13, с. 28; 14, с. 7].

Понятие «репертуарный» в дореволюционной театральной практике применяли также к хору, который антрепренёр мог ангажировать на сезон для работы в его оперной или опереточной труппе. Это означало, что репертуар хора включал хоровые номера и сцены из наиболее распространённых в постановочной практике опер и оперетт. В этом случае антрепренёру не приходилось набирать хористов на месте и получать негативные критические отзывы из-за их плохого знания хоровых партий и отсутствия ансамбля.

После 1917 г. ситуация с организацией театрального дела претерпела незначительные изменения. Декрет Совета народных комиссаров (СНК) РСФСР от 26 августа 1919 г. «Об объединении театрального дела» стал шагом на пути государственного подчинения и централизованного финансирования всех видов театра. Но сложная политическая и экономическая ситуация в стране подвигла к возврату прежних форм организации. Декрет Народного комиссариата просвещения в 1921 г. изменил принципы финансирования театров. В период Новой экономической политики (НЭП) с 1922 г. сложилось 5 форм экономической организации художественных предприятий. К. Попова указывает следующие: государственные театры, в основном – столичные, финансируемые государством, государственные театры частично с государственным финансированием и хозрасчётом, театры, принадлежащие различным организациям и ими финансируемые, кооперативные театры и частные антрепризные. В провинции чаще всего были распространены два последних типа [6, с. 99–100]. Кооперативные напоминали принцип организации товариществ. Но встречался и второй тип. Здесь

ведущую роль играл профессиональный союз работников искусств (Рабис) и местные отделы просвещения. При биржах труда на местах существовали посреднические бюро профсоюза Рабис, которые формировали музыкально-театральные труппы из безработных артистов и организовывали их сезоны. Несмотря на частичное государственное финансирование, принцип организации был по-прежнему антрепризный: труппы формировали на каждый новый сезон, а в роли антрепренёра в данном случае выступало государство.

Во второй половине 1920-х и до конца 1930-х гг. государственные структуры начали постепенно изменять формы организации театров и руководства их деятельностью. Начинается процесс *стационарирования* театров. В связи с этим в официальных документах появился специфический термин-неологизм, характеризующий данный процесс – «*огосударствление*». Его и ряд других новых слов, применяемых к театральной жизни, приводит во вступительной статье к библиографии оперетты в XX веке А. Колесников [4, с. 5]. Он же пишет о том, что в указанный период шло сложение профессионального, цехового языка и создавался аппарат управления культурой: «Закладываются основы, на них будет возведена единая система эффективного контроля и руководства, централизующего, властно замыкающего на себе театральные проблемы» [4, с. 5].

В отношении оперных театров уже был подобный опыт и по примеру бывших императорских театров были национализированы, а затем и стационарированы оперные театры во всех губернских центрах России. Вторыми на очереди были опереточные труппы. Переход опереточных антреприз в новую форму регулярного театра был стимулирован примером Московского театра оперетты в 1927 году. Он стал первым государственным театром, утвердившим, как пишет А. Колесников, идею стационарирования, начав процесс и став тем центром, «от которого пошли «круги по воде» [4, с. 6].

Во второй половине 1930-х гг. происходят изменения в трудовом законодательстве, в формировании театральных трупп и определения условий оплаты труда в театрах. Но наибольшее реформаторское значение имели решения, направленные на повсеместное создание постоянных театральных трупп,

ликвидацию системы формирования театральных коллективов на сезон или на год, чему способствовали приказы Комитета по делам искусств при СНК СССР от 4 апреля 1937 и от 27 апреля 1938 гг. «О стационаровании театральных трупп» [12].

Следующие важные термины и понятия – артистические *амплуа* (фр. *emploi* – роль, должность, место, занятие, применение) в музыкальном театре. Они будут различны для оперного и опереточного жанров. Система амплуа сложилась в драматическом театре, унаследовав, в том числе, традиции итальянского театра *dell'arte*. Для раскрытия значения этого термина обратимся к известному «Словарю театра» П. Пави: амплуа – «тип роли актёра, соответствующей его возрасту, внешностью и стилю игры: амплуа субретки, героя-любownika и т. д.» [5, с. 12].

В опере и оперетте под амплуа также подразумевается тип ролей или партий, исполняемых артистом в соответствии с его вокально-сценическими данными и положением в труппе, как то: премьер, примадонна, каскадная певица и т. д. В российском театре оперетты до конца 1930-х гг., сохранялась система амплуа, которая постепенно сложилась в традициях классической французской, а затем венской оперетты. Поскольку оперетта в России начала свой путь из драматического театра, в системе опереточных амплуа есть ряд сходных с драмой типов. В монографии М. Янковского приводятся три группы амплуа. Первая – «героическая», где «герой» и «героиня» являются носителями основных вокальных партий, и между ними наличествует любовный конфликт. В их отношении в практике оперетты также использовались термины «лирический» и «лирическая». Вторая группа – «каскадная». Здесь должна быть «каскадная» актриса, являющаяся характерным вариантом «героини». Название амплуа заимствовано от французского *cascadeur* – каскадёр или трюковой артист, от слова «каскад», означающий быстрый танец, сопровождаемый пением. «Каскадная» актриса в оперетте также может быть носительницей любовно-лирической линии спектакля. В этой же группе находится «субретка» (буквально «притворщица») – молодая женщина-буффон, её линия противоположна «героине». Как правило, это бойкая

служанка, помогающая господам в их любовных интригах. Её партнёром является «простак» – антипод «героя». Персонажи данной группы не имеют своей сюжетной линии, в спектакле их участие, скорее, интермедийное, разряжающее мелодраматическую линию «героев», и являются носителями комедийно-танцевального начала спектакля.

Третья группа – «комическая». Эти амплуа чисто буффонные и являются абсолютными масками – «комик» и «комическая старуха» – молодящиеся опереточные старик и старуха. М. Янковский приводит «подвиды» этих амплуа – «комик-рамоли», «комик-буфф» и «характерный комик» [15, с. 41].

Все приведённые амплуа в оперетте называли *составом персонажа*. Часть его артистов должны были не только хорошо двигаться, танцевать, но и обладать достаточными вокальными данными и школой, т.к. вокальные партии (особенно в классической и венской/неовенской оперетте) могли отличаться тесситурными и техническими сложностями. Из артистов «каскадной» группы академические вокальные данные могли быть необходимы «каскадной» актрисе или «субретке» (например, Адель из «Летучей мыши» И. Штрауса). Остальные артисты должны были хорошо танцевать, петь, но при этом им не требовалось обладать красивым певческим голосом. На эти роли в дореволюционном театре могли приглашать драматических артистов. Однако даже в этих непевческих амплуа, артисты могли быть очень ценными исполнителями и получать высокие гонорары.

Амплуа в оперном театре достаточно относительно и связаны с различием голосов по тембру, тесситуре, а также и по характеру звучания. Голоса могли различаться по драматическому и лирическому типам, что было характерно для оперной практики XVII–XIX вв. В европейской опере традиционно партии главных героев поручались сопрано и тенору. Однако они могли отличаться характером: сопрано могло быть лирическим, драматическим или лирико-драматическим, колоратурным. Но это отнюдь не означает, что певицы, обладающие такими голосами, могут исполнять только лирические или только драматические партии. Аналогично дело обстоит и с другими типами голосов. Например, колоратурные сопрановые партии Царицы Ночи в «Волшебной флейте» В.-А.

Моцарта и Коппелии в одноименной опере Л. Делиба полярно противоположны по типажам. Обладатели басового тембра также могут успешно исполнять как драматические партии, так и буффонные, если музыкальный материал хорошо «ложится» на их голос, и певец успешно справляется в актёрском отношении с порученной партией. Традиционно в европейской опере высота голоса связывалась с возрастом героя или героини: партии молодых людей исполняли высокие голоса, пожилых – низкие. Однако, в русской оперной традиции возникают свои нюансы, в связи с развитием жанра историко-героической или эпической, сказочной оперы, где партии достаточно молодых героев могли поручить низкому голосу – басу или баритону, например, Руслан в «Руслане и Людмиле» М. Глинки, Грязной в «Царской невесте» Н. Римского-Корсакова.

Из устойчивых оперных амплуа следует указать травести (от итал. *travestire* – переодевать). Это амплуа артистки, исполняющей партии мальчиков-подростков и юношей. Тембрально партия может быть поручена сопрано (Зибель в «Фаусте») или меццо-сопрано/контральто (Лель в «Снегурочке»), как это характерно для отечественной традиции.

В XIX в. возникли новые амплуа, например, «вагнеровское сопрано», «Моцарт тенор» или более обобщённые – «вагнеровский певец». Как свидетельствует материал Большой советской энциклопедии, в XIX столетии границы амплуа в опере стали менее фиксированными, и в дальнейшем разные амплуа могли совмещаться в одной партии [1].

Ещё одно явление в оперных партиях, которое следует отнести, скорее, к исполнительской иерархии. В каждой оперной труппе есть примадонны и премьеры, обладающие различными по тембру голосами, исполняющими заглавные первые партии. Есть исполнители и вторых партий. И те и другие могут неоднократно появляться в сценах и картинах, и при этом иметь различный масштаб музыкального материала. Но есть один исполнитель вторых партий, который напоминает артиста в драме, появляющегося один раз с какой-нибудь небольшой репликой, вроде «кушать подано». Партию такого типа называют «*ком-примарио*» (итал. *comprimario*, от лат. *com* (*cum*) – с, вместе и итал. *primario* (лат.

primarius) – первый, главный, вместе с первым). Среди таких – Флора в «Травиате» или Марулло в «Риголетто» Дж. Верди. К компримарио относятся партии Гремина в «Евгении Онегине» и Елецкого в «Пиковой даме» П. Чайковского, Берты в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини. Такие партии при хорошем исполнителе способны прославить певца, даже, если он появляется на сцене один раз. Компримарио могут быть как начинающие певцы, так и специалисты по ролям второго плана, сравнимые с актёрами кинематографа, которых называют «королями эпизода». Вместе с тем, подобные партии могут быть вполне ответственными в драматургическом плане и благодарными – в актёрском. Знаменитый итальянский оперный певец Пьеро ди Пальма был известен исключительно, как исполнитель партий второго плана. Наконец, известные оперные певцы зачастую исполняли такие партии, и они принимались за образец, как, например, исполнение И. Козловским партии Юродивого в «Борисе Годунове» М. Мусоргского.

Экскурс в систему амплуа в опере и оперетте был необходим для рассмотрения последнего вопроса – особенности репетиционного процесса в дореволюционном музыкальном театре. Штат труппы обязательно должен был включать все типы голосов и все существующие амплуа, т.к. это напрямую было связано с репертуаром труппы. Как правило, в дореволюционной России драматический артист должен был знать большинство ролей своего амплуа. Аналогично дело обстояло и в музыкальном театре. Оперные певцы также владели базовым репертуаром для своего типа голоса, как и артисты оперетты, знали роли из своего амплуа. Наличие типовых персонажей и положений позволяло быстро разучить и поставить новое произведение.

В провинциальных музыкальных театрах обращало на себя внимание количество произведений (несколько десятков), которые исполнялись в течение сезона. Почти каждый вечер обновляли репертуар, чтобы поддерживать зрительский интерес. Именно знание репертуара своего амплуа позволяло поставить спектакль после нескольких репетиций. Поэтому, как замечает А. Шавгарова,

антрепренёр предпочитал набирать «репертуарных» актёров, имевших сценический опыт [13, с. 34]. Однако имело значение ещё одно обстоятельство.

Схожий репертуарный «портфель» должны были иметь большинство артистов труппы. Тогда хватало 3–4-х репетиций, чтобы поставить новый спектакль. На периферии при этом постановщики просто реконструировали тот постановочный образец, который был ими усвоен при работе в столичных театрах либо в театрах центральной России.

Мы не разделяем мнения Л. Пресняковой о том, что репертуар труппы зависел от наличия в нём необходимых амплуа [7, с. 80]. Репертуар, полагаем, всё же определялся сценическим опытом и репертуарным «багажом» большинства артистов труппы.

В советский период к началу 1940-х гг. в музыкальных театрах России изменился принцип формирования музыкальных трупп, ушла в прошлое система амплуа, хотя определённая артистическая специализация всё же сохранялась и сохраняется по сей день. Положение в труппе и уровень оплаты труда стал определяться квалификацией и мастерством артиста. Однако особенности трудовых отношений в музыкально-драматическом коллективе советского периода – это тема нового самостоятельного исследования.

Список литературы

1. Амплуа // БСЭ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1819045 (дата обращения: 07.11.2021).

2. Значение слова «стационарный» // Малый академический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9+%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80> (дата обращения: 07.11.2021).

3. Музыкальный театр // БСЭ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://rus-bse.slovaronline.com/77916-](https://rus-bse.slovaronline.com/77916-%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80)

%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80 (дата обращения: 07.11.2021).

4. Оперетта в России и СССР в XX веке [Текст]: библиография / авт.-сост. и авт. вступ. ст. А.Г. Колесников; ред.-сост. Е.И. Якубовская. – М.; Екатеринбург, 2013. – 292 с.

5. Пави П. Словарь театра [Текст] / П. Пави; пер. с фр.; под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

6. Попова А.К. Театр провинции в период новой экономической политики (по материалам театров Южного Урала) [Текст] / А.К. Попова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2005. – №35. – С. 96–107.

7. Преснякова Л.В. Театральные предприниматели на русском Дальнем Востоке и в Маньчжурии в конце XIX – начале XX в [Текст] / Л.В. Преснякова // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2009. – №1 (1). – С. 74–86.

8. Преснякова Л.В. Летопись театральной жизни дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.) [Текст] / Л.В. Преснякова, С.В. Пресняков. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. – 352 с.

9. Репертуарные театры // БСЭ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bse.slovaronline.com/35974-REPERTUARNYE_TEATRY (дата обращения: 07.11.2021).

10. Театр // С.И. Ожегов. Словарь русского языка: ок. 57000 слов [Текст] / под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – М.: Рус. яз., 1988. – 750 с.

11. Театр // Театральный словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ogatt.ru/info/theater_etiquette/dictionary/ (дата обращения: 07.11.2021).

12. Театральное законодательство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cult.vslovar.org.ru/5106.html> (дата обращения: 07.11.2021).

13. Шавгарова А.В. Становление и развитие театральной культуры на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX – начало XX вв.) [Текст]: дис. ... канд. ист. наук / А.В. Шавгарова. – Владивосток, 2002. – 243 с.

14. Шавгарова А.В. Театральная жизнь Дальнего Востока. 1860–1917-е гг. [Текст]: монография / А.В. Шавгарова. – Хабаровск: Хабаровский гос. ин-т культуры, 2018. – 172 с.

15. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР [Текст] / М. Янковский. – Л., М.: Искусство, 1937. – 418 с.