

пытный пройдет мимо театра во время французского представления, — увидит площадь, заставленную шестернями; во время русского же где-где увидит шестерню. Одни пешеходы, по большей части, любят видеть свое»

Эти высказывания красноречиво раскрывают сословное разделение в театральной жизни Москвы на рубеже двух столетий. Если светская Москва находит возможным посещать лишь французскую и немецкую оперу, то национальный репертуар сразу становится достоянием широкого демократического зрителя.

Но что же так прельщало русского слушателя в первых национальных операх? Конечно, не только родной язык. Все здесь было ему близко: и русская, иногда даже простонародная, речь, и тематика, отражающая настроения, владевшие передовыми умами русского общества, и русская песенность, определившая язык отечественной оперы с первых же дней ее рождения.

Космополиты долгие годы стремились заглушать, умалить огромное новаторское значение русской оперы до Глинки, сводя весь процесс подготовки русской оперной классики к слепому подражанию иностранным образцам. Только теперь, после Великой Отечественной войны, появились первые работы, проливающие свет на начальный период русской оперы и стремящиеся раскрыть ее подлинное историческое значение.

Какие же задачи ставили первые русские оперы перед исполнителями и что в свою очередь принесли на отечественную сцену первые русские оперные певцы?

В противовес эстетике придворной оперы, которая «кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет» (Штелин), русская комическая опера сразу же заявила о своем национальном содержании. Впервые она вывела на сцену простого русского человека, крестьянина, крепостного или горожанина, пытаясь раскрыть черты его национального характера, показать его быт, сатирически противопоставить ему быт и нравы господствующих классов. Голос Радищева, отзвуки народно-освободительных движений явственно слышатся в тематике и образах первых русских опер. Обличительная тенденция характеризует содержание лучших национальных опер, опередивших в этом

отношении драматический театр в русской драматургии антикрепостнической тематикой появилась несколько позже. Характерно и то, что некоторые драматурги, тяготевшие в своем творчестве к классическому стилю, господствовавшему на придворной сцене, обращаясь к опере, вдруг обретали демократический тол. В этом смысле любопытен русский текст И. Дмитриевского к опере В. Мартина «Редкая вещь», поставленной на русской сцене в 1789 г. и пользовавшейся большим успехом. Особенно характерно морализующее наставление, которым оканчивается опера, обращенное к помещику: «Да, когда ты барин, так барские дела и делай, и над нами, мужиками, добродетелью препоясися, а не жен чужих развращай».

Несомненен и тот факт, что демократическая, обличительная направленность русских комических опер получала еще большую заостренность в их сценическом воплощении. Кто были их первыми исполнителями? Крепостные крестьяне, каждодневно, каждочасно испытывавшие на себе все тяготы позорного рабства, люди без роду, без племени, воспитанные сиротских домов, дети подьячих и прочих разночинцев — вот кто составлял основной исполнительский контингент русской оперной сцены. Можно ли поверить, что, выступая в опере Княжнина и Пашикевича «Несчастье от кареты», осмеивающей галломанию русских дворян, молодой Щепкин не вложил в созданный им сатирический образ помещика Фирюлина всю едкость своего сарказма, всю ненависть к крепостническому строю? Эту ненависть к рабству и помещикам, слезы и страдания народных принессти с собой на сцену, как и Щепкин, русские крепостные певцы и певицы, которые могли бы вслед за великим артистом сказать, что они знают «русскую жизнь от двора до лакейской».

Реализм искусства крепостных актеров, его связь с жизнью, раскрывает Герцен в своем рассказе «Сорока-ворозка», посвященном М. С. Щепкину и написанном со слов великого артиста. В центре этого произведения — образ крепостной актрисы, сразу привлекавшей внимание рассказчика своим голосом: «В нем выражалось такое страшное, глубокое страдание. «Боже мой, — думал я, — откуда взялись такие звуки в этой юной груди? Они не выдумываются, не прибрегаются из сольфеджей, а бызуют вы-

страданы, приходят наградой за страшный опыт».

Московский театр конца XVIII и начала XIX века — это в основе своей крепостной театр. В Московской губернии, насчитывавшей 63 усадебных сцены, было сосредоточено более трети всех русских крепостных театров. К концу XVIII века в Москве было более половины всех помещичьих городских театров. Отдельные крепостные сцены, вроде Кусковского театра Шереметьева, являлись серьезными конкурентами «вольному» театру. Популярность Шереметьевского театра была такова, что Медокс, с именем которого связано строительство первого здания Большого (Петровского) театра, жаловался, что Шереметьев отвлекает публику от Петровского театра. Но по существу — различия в кадрах крепостного и «вольного» театра не было. Помещики охотно отдавали свои крепостные труппы в наем на «вольную сцену». В частности, семьдесят семь столыпинских актеров были куплены казной (за 32 тысячи) и составили основу труппы императорской московской сцены, т. е. Большого театра.

Важно отметить, что в крепостном и профессиональном театре были одни и те же художественные руководители. Среди учителей и руководителей крепостного театра Шереметьева можно найти многих выдающихся артистов, художников и музыкантов того времени. С шереметьевскими актерами занимались И Дмитриевский, Плавильщиков, Сандунова, Шушерин и другие русские артисты придворной и частной сцены. Единым, по существу, был и репертуар крепостного и «вольного» театров. Из 45 популярных постановок крепостных театров — 31 спектакль совпадает со спектаклями Петровского театра. Любопытно, что опера занимает почти главенствующее положение в театральном репертуаре XVIII века, уступая в количественном отношении лишь комедийным спектаклям, но по популярности значительно превосходя их. Так, из девяти наиболее популярных спектаклей, шедших на многих крепостных и профессиональных сценах, исследователи называют семь оперных. Вспомним, что первое знакомство Щепкина с театром состоялось также на оперном спектакле («Новое семейство») в крепостном театре графа Волькенштейна, и этот спектакль решил судьбу великого артиста.

Еще одна особенность русского оперного

искусства в значительной мере определяла его самобытные черты, его реалистическую направленность. Русский театр долгое время — от своего возникновения и почти до середины XIX века — не знал разделения на оперную и драматическую сцену. Эта традиция, ведущая свое начало от крепостного театра, говорит о том, что драматические задачи не только не были чужды русским оперным певцам, но входили в плоть и кровь их искусства с первых же их шагов на сцене.

Каким широким диапазоном должен был обладать певец, выступая сегодня в трагедии, завтра в опере, послезавтра в водевиле — в жанрах, из которых каждый требует огромного мастерства, артистизма и вдохновения! И как все это огличало русскую оперную сцену от того «концерта в костюмах», который стал синонимом сценической культуры итальянской оперы с ее рутинной условностью, ее полным забвением драматических задач!

Однако, с легкой ружл некоторых мемуаристов, установилось мнение, что в первые десятилетия существования московской оперной сцены исполнительское мастерство характеризовалось дилетантизмом. Пишет и Серов о том, что на московской сцене «напынное смещение трупп и ролей» сильно отзывалось дилетантством и провинциализмом. Думается, однако, что это, ставшее уже традиционным мнение давно пора серьезно пересмотреть. Спора нет — участие ряда драматических актеров в оперных постановках снижало, несомненно, вокальный уровень отдельных спектаклей. Естественно, что далеко не каждый драматический актер обладал голосом и школой, как и не все певцы московской сцены были подлинными мастерами. Но обобщать это, как характеристику всего вокального искусства московской сцены, было бы крайне неверно.

Достаточно ознакомиться с репертуаром Московской оперной сцены XVIII века, чтобы понять, что он преобладал от исполнителей большого мастерства. Мы здесь находим и популярные комические оперы выдающихся французских и итальянских мастеров — Гретри, Дуни, Монсиньи, Перголезе, Паиззелло, Пиччини, Чимароза, и итальянские опера-сериа Франческо Арайи и многих других известных композиторов, работавших при дворе.