

Весь мир – театр, а люди в нём – актёры!

У. Шекспир.

Этот год в России объявлен годом театра. Что значит слово «театр»? Древнегреческое θέατρον (театрон) означает место для зрелищ. Оно произошло от глагола « созерцать», в том числе созерцать умом. Римляне придали этому слову религиозный оттенок – созерцание трактовалось как восхищение великим храмом мироздания. Театр – то место, где совершается встреча божественного и человеческого. А в чём же, как не в личности властителя, фараона или кесаря, путем ритуальных действий воплощалось это сакральное единство. Сегодняшняя цитата из газеты Die Welt: «Когда российский президент Владимир Путин устраивает официальный приём в старой крепости Кремля, то в этот торжественный момент возникает ощущение, что время замерло, и церемониальное действие теперь происходит по протоколу царских времён. Мундиры сверкают, позолоченные эполеты блестят, подтянутые кадеты в униформах, как будто позаимствованных из театра, открывают двустворчатые двери, доходящие до потолка.

Размеренным шагом он идёт навстречу камере, публика встречает его долгими аплодисментами и забывает на мгновение о последствиях всех тех крушений, которые Россия и русские пережили за последние 100 лет». Послание всему миру очевидно, констатирует автор: «Россия снова стала Россией, сверхдержавой двух континентов, огромной евразийской империей с широкой сферой интересов от Средиземного моря и Ближнего Востока до Латинской Америки, оплотом православия, Третьим Римом».

Известно, что «*Первый Рим пал, пал и Второй Рим, Третий Рим – Москва, Четвёртому же не бывать*». И в далёкие 60-е годы XVII века одним из главных направлений в идеологии русского царя стало утверждение себя “Вселенским монархом” – не просто царём Московского царства, но единственным православным государем, единственным “истинным” правителем на земле. Традиционно московские цари считали себя преемниками византийских императоров. Царь Алексей Михайлович добился признания этого права, договорившись с посланниками цесаря Священной Римской империи Леопольда I писаться “братством”. Этим было утверждено его равное положение с первым в политической иерархии Европы монархом.

Известно, что положение обязывает. Перестраивается Московский Кремль, залы официальных приёмов украшают шпалерами. В Коломенском дворце, загородной резиденции царя, появились росписи с зодиаками и временами года. Похожие мотивы позже украсят знаменитый петровский Монплеизир в Петергофе. Происходила своеобразная театрализация дворцовой жизни в новом стиле: царь играл роль Вселенского монарха, а всё окружение подтверждало его достоинство и величие. Всё делалось лучше, чем “в иных землях” и у “иных государей”. Русские приставы, сопровождавшие иностранных послов, после царских аудиенций расспрашивали их, какое впечатление произвели на иноземцев двор и палаты царя. Ответы послов докладывались царю. Интерес к театру у московского царя появился в конце шестидесятых годов. Из рассказов русских послов ему стало известно о подобных “действиях” при дворах “иных государей”.

4 июня 1672 года последовал царский указ: «...иноземцу магистру Ягану Готфриду учинити комедию, а на комедии действовать из Библии “Книгу Есфирь”». Пока Готфрид писал пьесу, а переводчики Посольского приказа переводили её с немецкого языка на русский, в селе Преображенском началось строительство «Комидийной хоромины», устройство сцены и декораций.

Алексей Михайлович ждал представления диковинной потехи, незнакомой московским людям. Реальное воссоздание давних библейских времён на сцене было главным в ожидаемом чуде театра. Пред царём должны были пройти реальные лица, которые «во гробах уже две тысячи лет заключены были».

17 октября 1672 года прошёл первый профессиональный спектакль в России. Царь Алексей Михайлович был поражён. Девять часов с боярами и думными чинами он безотрывно следил за «Артак-

серковым действием». Царица Наталия Кирилловна с царевичами и царевнами наблюдала за представлением из особого помещения, отделённого от залы решёткой – так было заведено в Московском государстве. Сюжет пьесы опирался на библейский рассказ об Есфири-красавице, обратившей на себя внимание персидского царя Артаксеркса и спасшей от гибели свой народ, став женой царя.

Знаменательно, что появление придворного театра царя Алексея Михайловича совпало с рождением Петра I (1672 год), который в детском возрасте видел его спектакли. В 1703 году по указу Петра I открывается первый публичный театр в Москве «Комидийная храмина» – большое здание, собиравшее до 500 человек и находившееся подле Никольской башни Московского Кремля. Постановщиками и актёрами в нём были, в основном, иностранцы, но вместе с ними выступали уже и русские актёры. Вслед за императорской фамилией о создании собственных театров в своих дворцах и усадьбах озаботились и русские бары, и директора учебных заведений. Так развивался русский театр, воспитывался его зритель.

Несколько позже дорогой, проложенной драматическим театром, пройдёт театр музыкальный. Анна Иоанновна, вступившая на престол после смерти в январе 1730 императора Петра II, решила придать коронационным торжествам особенный размах. Коронация новой императрицы происходила в апреле 1730 г. «с величайшею помпою», торжества сопровождалась многими увеселениями, в том числе, с музыкой и танцами. Новоявленную царицу, знакомую с европейской роскошью, не могли устроить ни иностранцы-любители (как это было в придворном театре при Алексее Михайловиче), ни безвестные актёры скромной бродячей труппы (как это случалось в публичном театре при Петре I). Иностранные дипломаты отмечали, что царица «любит пышность чрезмерно, от чего двор её великолепием превосходит все прочие европейские», поэтому и её театр должен был этому соответствовать.

Обратились «за артистами» к Августу II – королю Польскому и курфюрсту Саксонскому, при дворе которого имелись труппы итальянской и французской оперы и комедии, а также балетная труппа. Книга «Известия о музыке в России» первого историка театра в России Якоба фон Штелина вышла в 1770 году и представляла первый опыт исторического описания развития русского музыкального искусства. Я. Штелин прибыл в Россию по приглашению императрицы Анны Иоанновны в 1735 и прожил здесь почти 40 лет. Был избран членом Академии Наук. Он писал:

«Король Август, имея у себя в изобилии итальянских виртуозов, уступил нескольких из них и прислал для исполнения весёлых интермедий знаменитого музыканта-буффо Козимо с супругой». В России зазвучали неизвестные прежде струнные и духовые инструменты, исполнялась, в основном, итальянская музыка.

Эстетические вкусы Анны Иоанновны сформировались в двойственной атмосфере. Дочь царя Ивана Алексеевича (старшего сводного брата Петра I), Анна Иоанновна, стала первой российской «государственной» невестой, выданной Петром I замуж в Европу за герцога Курляндского. В Курляндии у неё появился интерес ко всему европейскому. С другой стороны, на протяжении всей жизни Анна Иоанновна оставалась верной впечатлениям детства и любила всё русское, национальное. С первых месяцев своего царствования Анна Иоанновна начинает собирать к царскому двору отечественных музыкантов с народными инструментами и певчих. Она повелевает «во всех местах искать самых хороших голосов» и присылать «лучших» ко двору, а «за утайку, ежели после сыщутся у них лутче, то без всякой милости будут штрафованы». Большинство этих собранных из разных концов Российской империи исполнителей были задействованы в спектаклях при дворе.

При праздновании дня рождения Анны Иоанновны 29 января 1736 года впервые в России была поставлена итальянской труппой «драма на музыке». Автор музыки, приехавший в Россию неаполитанец Франческо Арайя, использовал одну из своих опер, поставленную ранее в Милане. Титульный лист либретто, распечатанного на двух языках – русском и итальянском, гласил:

«Сила Любви и Ненависти. Драма на музыке,
Представленная на новом Санкт-Петербургском
Императорском Театре по указу
Ея Императорского Величества Анны».

Опера исполнялась на итальянском языке, а перевод либретто для русских зрителей был сделан В.К. Тредиаковским.

Становилось традицией отмечать дни рождения императрицы постановкой опер. В январе 1737 и 1738 годов были поставлены ещё две оперы Франческо Арайя: «Семирамида, или Притворный Нин» и «Артакеркс». Арайя снова недолго мучился, выбирая сюжеты постановок: на эти же либретто ранее написал оперы его соотечественник Л. Винчи (однофамилец великого Леонардо де Винчи).

Итальянское направление в развитии оперы в России сохранилось и при новой императрице – Елизавете Петровне. На торжествах по случаю её коронации решено было поставить оперу

И.А. Хассе «Милосердие Тита». «Для этой оперы в Москве у Язуы против императорского дворца, – писал Якоб фон Штелин, – на громадном плацу был выстроен в новейшем стиле оперный театр, вмещающий 5000 зрителей». Чтобы обеспечить мощь звучания, способного заполнить столь большой зал, потребовалось много певцов. Приезжих итальянских певцов для хвалебного хора явно не хватало, и императрица повелела взять певцов придворной капеллы. Итальянские слова были расписаны русскими буквами между четырьмя голосами, и более пятидесяти певчих после оперных репетиций вышли на сцену. Результат был великолепен. Недаром впоследствии, выступая перед иностранными посольствами, хор с полным правом заслужил от них название «несравнимого». Декорации, музыка, сама обстановка коронационных торжеств обеспечили успех спектаклю. Это стало триумфом итальянского направления музыки в России.

К этому времени, по словам Якова фон Штелина, «изящный вкус и тонкое понимание за это время так развились при дворе, что здесь могло иметь место только истинное искусство. Посредственный музыкант встречался здесь холодно и, если он выступал со старыми плохими произведениями, то рисковал остаться без слушателей». Поэтому возникло естественное стремление создать собственно русскую оперу, русский музыкальный театр. «Сия народная потеха, – утверждал чуть позднее любитель театра В.И. Лукин, – может произвести у нас не только зрителей, но со временем и писцов (т.е. композиторов и либреттистов – В.М.), которые сперва хоть и неудачны будут, но впоследствии справятся». И стремление это увенчалось успехом.

Весьма любопытно, что постановка первой оперы на русском языке в исполнении русских актёров состоялась в домашнем театре великих князей: сына дочери Петра I Анны, герцога Гольштейн-Готторпского Петра (при рождении Карл Петер Ульрих), выбранного императрицей Елизаветой Петровной в качестве наследника престола, и его молодой жены Екатерины, (немецкой принцессе Софии Фредерике Августе Ангальт-Цербстской). По приезду в Россию оба из них не знали ни слова по-русски. Свадьба наследника была сыграна с особым размахом – так, что перед десятидневными торжествами «меркли все сказки Востока». Петру и Екатерине был пожалован во владение дворец А.Д. Меншикова в Ораниенбауме под Петербургом. Будущий император страстно увлекался музыкой, хорошо играл на скрипке. В его коллекции были скрипки всех великих итальянских мастеров, и при созда-

нии своего театра великий князь ориентировался на лучшие образцы того времени. В Ораниенбауме было построено специальное здание придворного театра – Картинный и Оперный Дом, где, кроме зрительного зала, была прекрасная картинная галерея, музей различных редкостей и библиотека, т.е. это был своеобразный культурный центр. Здесь и была поставлена первая опера на русском языке. Либретто на сюжет греческого мифа о трагической судьбе двух влюблённых – Прокрис, дочери царя Афин, и Цефала, царевича Фоциды, – написал Александр Петрович Сумароков, крупнейший российский драматург той поры, а музыку – Франческо Арайя. Первое исполнение состоялось в марте 1755 года. Неаполитанца Франческо Арайю можно по праву считать основателем русской оперы. Он провёл в России более двадцати лет и стал автором первой оперы с текстом на русском языке.

Обычно в операх эпохи барокко сюжет строился на галантных ухаживаниях героев и героинь. Сказочность мифологии сюжета и философский подтекст оказывались на втором плане. А.П. Сумароков же пишет своё либретто на базе основной для античной мифологии темы – темы неотвратимости судьбы. Переложений греческого мифа о любви Цефала и Прокрис существовало в европейской литературе к тому времени множество. Сумароков строит повествование исключительно целомудренно – возлюблённые готовы на любые испытания ради своего чувства и не желают отказать от него, даже если судьба требует другого.

Уже в самом начале оперы, когда счастливые возлюбленные в окружении семьи и придворных выходят из храма, слышатся зловещие пророчества Минервы, богини мудрости. Основная интрига действия – в Цефала влюблена богиня утренней зари Аврора, добившаяся разрешения от самого Зевса на воплощения своего чувства, а в Прокрис смертельно влюблён царь Крита Минос. Цефал, слыша грозное пророчество, готов пожертвовать всем, ради спасения возлюбленной, но от своей любви к ней он отказаться не способен. Влюблённым грозит разлука. Наступает прощание:

ПРОКРИС: Прости очей моих // Едино утешенье, // И сердца моего оставшее мученье.

ЦЕФАЛ: Прости, взор глаз драгих. // Всех дум моих смятенье, // И помни, Прокрис, ты со мною разлученье.

ОБА: Не забывай тех дней, // Которы нам приятны были. // С какой горячностью друг друга мы любили! // Прости, и дай мне жить хоть в памяти своей.

(Цефал вихрем подъёмлетя на воздух и уносится из глаз.)

Перенесённый в сказочной царство Авроры, в ответ на её признание в любви, Цефал поёт: Ты не презренна мной, //Но сердце уж моё навек дано иной.

Не привыкшая к отказам Аврора отправляет его в безжизненную, похожую на ад, пустыню, и требует, чтобы к ней немедленно доставили царя Миноса и его слугу – волшебника Тестора. Созревает новый план: отправить в пустыню, где томится Цефал, Прокрис, чтобы, видя его мучения, она уговорила Цефала отказаться от любви к ней и уступить требованиям Авроры. Тогда оставленная возлюбленным Прокрис будет должна покориться любви Миноса.

Остаётся последнее средство разрушить любовь – пробудить ревность в сердцах влюблённых. Услышав от слуг о том, что Цефал забыл о ней и полюбил Аврору, Прокрис бродит в сказочном лесу, пытаясь найти Цефала и узнать правду. В это же время Цефалу снится злоевищий сон, что на Прокрис напал какой-то страшный зверь. В ужасе проснувшись и слыша шорох в кустах, он стреляет туда из лука и слышит жалобный стон – стрела поразила Прокрис. Пророчество свершилось. Умирая на руках у потрясённого Цефала, Прокрис пытается хоть немного уменьшить его муку от содеянного.

В этой опере позднего барокко уже проглядывают черты романтизма. Цефал и Прокрис не вступают в яростную борьбу с обстоятельствами, да и трудно было бы бороться с богами. Но даже боги не могут заставить Цефала и Прокрис выполнять их волю, свобода для влюблённых дороже самой жизни. Благодаря либретто Сумарокова, опера обладает многими чертами, которые станут типичными для русской литературы и музыки более позднего времени: масштабностью, некоторым трагизмом и философской проблематикой.

Благодаря архивным материалам, мы знаем имена первых исполнителей оперы, найдена её партитура и либретто. Яков фон Штелин писал: «Привыкший к изошрённому итальянскому стилю слушатель был приятно удивлён, во-первых, тем, что исполняли все арии русские актёры, которые к тому же нигде в чужих краях не обучались, во-вторых, что старший “от роду не более 14 лет”, и, наконец, в-третьих, что пели они по-русски». Прокрис – роль трагическую – исполняла юная солистка Елизавета Белогородская. Штелин называет её ещё и «виртуозной клавесинисткой». Елизавета принадлежала к известной уже в то время музыкально-артистической династии. Её родственник – Тимо-

фей Белоградский – славился как выдающийся лютнист и певец, исполнявший «с искусством великого мастера труднейшие соло и концерты». Известны, благодаря всё тому же Штелину, имена остальных актёров: Николай Клутарев, Степан Рашевский и Степан Евстафьев. «Эти юные оперные артисты поразили слушателей и знатоков своей точной фразировкой, чистым исполнением трудных и длительных арий, художественной передачей каденций, своей декламацией и естественной мимикой».

«Цефала и Прокрис» приняли с восторгом. Ведь опера была понятна и без программы. При постановке было трудно добиться полного сочетания музыки и текста, ведь Франческо Арайя не знал по-русски ни слова, а сделанный для него перевод либретто на итальянский не мог передать размера строф. Это обстоятельство хорошо компенсировалось большим количеством колоратурных пассажей, мелизмов и прочих вокальных украшений, присущих музыке барокко.

Успех этой постановки показал возможность существования русского оперного театра. И не только потому, что русский язык, по словам Штелина, «как известно, по своей нежности и красочности и благозвучности ближе всех других европейских языков подходит к итальянскому и, следовательно, в пении имеет большие преимущества», но и оттого, что музыкальный театр использовал богатейшую хоровую культуру России. Императрица Елизавета Петровна «оценила» успешное действо и «пожаловала всем юным артистам прекрасное сукно на костюмы, а композитору – соболью шубу и сто полуимпериалов золотом (500 р. – В. М.)». Сохранившиеся архивные материалы позволяют воссоздать не только музыку и либретто, но и художественное оформление этого спектакля. Поэтому так бы хотелось увидеть постановку первой русской оперы!

Грандиозные работы по реставрации дворцово-паркового комплекса Ораниенбаума, начатые в последние десятилетия, дали возможность воплотить в жизнь самые интересные замыслы музейных работников по воссозданию не только интерьеров, но и самого духа давно ушедшего «галантного века». О воплощении этих замыслов подробно рассказано в статье генерального директора Государственного музея-заповедника «Петергоф» Елены Яковлевны Кальницкой и арт-директора театральной компании «Шоу Консалтинг» Глеба Вениаминовича Фильштинского, помещённой в журнале «Адреса Петербурга» (№ 67/81 за 2018 год). Этот номер выложен на сайте журнала в Интернете, где подробно излагается

сам подход к некоторой театрализации музейной экспозиции, и его реализация в различных музейных проектах музея-заповедника «Петергоф».

Так, к началу работ в Оперном и Картинном Доме Меншиковского дворца в Ораниенбауме у музея-заповедника уже имелся определённый опыт создания театрализованной среды, в которой музейные экспонаты размещаются не в витринах, а в искусственно выстроенном пространстве. Для рассказа о явлениях прошлого был использован особый жанр, названный «музеем утраченных событий». Музейные экспонаты становятся своеобразной декорацией для разворачивающегося театрального действия.

В Оперном и Картинном домах в далёком XVIII веке давал спектакли придворный театр, для устройства которого из Италии приглашались лучшие театральные специалисты. На протяжении четырёх сезонов ставились для императорского двора итальянские оперы, комедии и кантаты, в основном, на музыку Франческо Арайи, придворного капельмейстера императрицы Елизаветы Петровны. Поэтому было решено в стенах Оперного дома осуществить мультимедийное представление из истории русского театра.

Прежде чем попасть в Оперный зал, посетители знакомятся с картинной галереей, часть собрания которой относится к коллекции императора Петра III, коллекцией редкостей, непременно составляющей убранства царского дворца, фрагментами некогда весьма обширной библиотеки. Далее проходят в зрительный зал. Спектакль, продолжающийся около 20 минут, состоит из трёх частей. Оперный зал, устами Олега Басилашвили, начинает рассказывать свою историю. Во-первых, как появилась опера в России, о композиторах, сценаристах и художниках того времени. На экране в глубине сцены появляются гравюры с их портретами, рисунки декораций, листы рукописей и документов той эпохи. Затем следует рассказ о тогдашней технической стороне представления, «машинерии» театра: как воспроизводились раскаты грома и шум дождя, завывание ветра и пение птиц. На сцене вспыхивают молнии, по небу проносятся фантастические фигуры.

Надо отметить, что техническое воплощение замысла оказалось выше всяких похвал. Используются самые современные лазерные технологии для воспроизведения на сцене зрительных эффектов смен времён года, цветения и увядания в природе, созидания и разрушения старинных дворцов.

Представление завершается показом фрагмента оперы «Цефал и Прокрис» Франческо Арайи, первой оперы на русском языке, прозвучавшей в этом зале в 1755 году. На сцене появляются силуэты героев, видны напудренные парики



оркестрантов, среди которых на скрипке играет будущий император. Для этого по найденной в исторических архивах партитуре были записаны музыкальные фрагменты в исполнении инструментального ансамбля.

Спектакль входит в обзорную экскурсию по Картинному дому. Он дарит зрителям незабываемое чувство сопричастности к искусству ушедшей эпохи. Посещение этого «маленького музейного чуда» никого не оставит равнодушным – ни взрослых, ни самых маленьких.

Работа по воссозданию оперы «Цефал и Прокрис» не ограничилась стенами Картинного Дома. Оперный коллектив «Солисты Екатерины Великой» представил полный вариант этой оперы на сцене Эрмитажного театра в рамках XIX-го международного фестиваля EARLY MUSIC, а затем повторил его на других концертных площадках. Оказалось, что «Цефал и Прокрис» – а это одна из интереснейших опер эпохи позднего барокко, – во многом созвучна и нашему времени. С музыкальной точки зрения опера поражает красочностью, хотя написана для ансамбля порядка десяти инструментов. Звучат мелодии лирические и праздничные, трагические и фривольные, идиллические картинки природы, грохот бури и магические заклинания. И, конечно же, великолепна фактура самой музыки: спокойное, чуть пульсирующее звучание скрипок сменяется, в соответствии с чувствами героев, яркими музыкальными всплесками, быстрыми, напряжёнными ритмами. Основное внимание Арайа уделял раскрытию психологии героев, изменению их душевного состояния в соответствии с развитием сюжета.

В одном из отзывов на эту постановку сказано, что «Цефал и Прокрис», наверное, одно из лучших воплощений античной «драмы судьбы» на оперной сцене. Здесь есть герои, которым хочется

сочувствовать, и мистический рисунок судьбы, в который хочется вдумываться. Вечные истории – они потому и вечные, что в каждую эпоху в них можно увидеть что-то своё.

В заключение добавлю, что небольшой видеоролик, посвящённый Оперному и Картинному дому и первой русской опере, размещён на сайте музея «Петергоф», а записи фрагментов оперы в исполнении Оперного коллектива «Солисты Екатерины Великой» имеются на YouTube в Интернете. Исполнители: Цефал – Елизавета Свешникова, Прокрис – Юлия Хотай, Аврора – Варвара Турова, Минос – Юлия Корпачева, Тестор – Жанна Афанасьева, Ерихтей – Вера Чеканова, Минерва – Вероника Сиротина, Афиняне – Виталий Соболев, Илья Мазуров – «Солисты Екатерины Великой», художественный руководитель – Андрей Решетин, режиссёр – Данила Ведерников, Музей-усадьба Державина, Санкт-Петербург, 2016, Москва, Малая сцена Большого театра, 2017 г.

Так как в операх барокко основные партии были написаны для высоких голосов, большинство исполнителей в наше время – женщины. Настоящей звездой этой постановки можно считать Елизавету Свешникову в партии Цефала: её очень насыщенный, безукоризненно чистый и звонкий голос словно парит над сценой. Музыка оперы отличается большим количеством колоратурных украшений и вокализов, поэтому создаётся ощущение непрерывности мелодии, меняющей свою окраску вслед за изменением настроения героя. Незабываемое впечатление оставляют дуэты Цефала (Елизавета Свешникова) и Прокрис (Юлия Хотай). Чистый и мягкий голос Юлии приковывает к себе, особенно на фоне льющегося рекой сильного голоса Елизаветы. Партия Авроры в исполнении Варвары Туровой, с оттенком некоторой холодности и камерности исполнения, вполне убедительна для роли античной богини. Практически безупречны и исполнители других ролей. Три часа, – такова длина оперы, – пролетают «на одном дыхании». Успех этой постановки был бесспорным.

К счастью, спектакль полностью лишён налёта коммерциализации, которая, как эпидемия, поражает постановки даже классических опер. И костюмы, и пластика, и мизансцены – всё пронизано духом некоторого преклонения перед той эпохой, её героями и идеалами, её отражением в искусстве. История оживает, если мы стремимся её узнать и понять.