

А. В. Карпова, Е. В. Порфирьева

М. М. Бородай в Казани: опыт успешной оперной антрепризы

Аннотация

М. М. Бородай был одним из самых успешных антрепренеров в русском театре конца XIX — начала XX века. Анализ деятельности оперной труппы, созданной им в Казани и входившей в состав Казанско-Саратовского драматического товарищества (1893–1901), показывает ценность его коммерческого и творческого опыта как в историческом аспекте, так и в соотношении с проблемами современного театра.

Ключевые слова: оперные антрепризы, М. М. Бородай, Казанско-Саратовское оперное товарищество под управлением Бородая, оперный репертуар.

А. V. Karpova, E. V. Porfirieva

M. M. Borodai in Kazan: the experience of a successful opera enterprise

Summary

The article highlights M. Borodai's experience in organizing an opera enterprise in Kazan, which was part of the Kazan-Saratov Drama Association (1893–1901). Based on the materials of the periodical press and memoir sources, the article considers the performance features of the Kazan opera, the main forms of musical and theatrical performances, the ratio of drama and opera, the specifics of the organization of opera seasons.

The undoubted merit of M. Borodai as an entrepreneur lies in the combination of creative initiative, expressed in the expansion of the opera repertoire, enriching it with Western and Russian opera novelties, attracting opera masters to the musical and theatrical process with his commercial activity, the ability to conduct theatrical business.

Keywords: opera enterprises, M. M. Borodai, Kazan-Saratov Opera Association under the direction of Borodai, opera repertoire.

DOI: 10.48201/22263330_2022_38_23

Статья поступила: 22.05.2022.

УДК 78.071

ББК 85.3

Своеобразие облика Казани — одного из крупных городов России — в прошлые столетия определялось тем, что она была центром большого полиэтнического региона, причём соотношение западных и восточных элементов в разные исторические периоды было различным. XIX век — эпоха интенсивного преобразования во всех областях жизни — ознаменован усиленным развитием культуры европейского типа. Индивидуальные черты Казани на пути постижения европейских традиций обусловлены тем, что одной из доминант духовной жизни города был театр, прошедший разные стадии своего становления, но постоянно находившийся в центре интересов городской публики. Постановка театрального дела в Казани вызывает немалый интерес, так как на различных этапах казанская культурная среда неизменно изобиловала достижениями в театральной области. Характерно также и то, что на протяжении XIX столетия всё более увеличивалась роль оперы, которая имела многостороннее влияние на разные круги казанского населения. Особое значение для понимания специфики развития казанского театра в целом и оперного в частности имеет период конца XIX — начала XX века — время, когда пульс культурной жизни стал особенно активным.

Музыкальная жизнь Казани в конце XIX столетия развивалась бурно и динамично. В этот период в городе функционировали различные кружки и общества, организованные усилиями профессиональных музыкантов и просвещённых любителей музыки, появились музыкальные учебные заведения, которые впоследствии составили основу систематического музыкального образования в Казани. Особое место среди них принадлежит, несомненно, музыкальной школе Р. А. Гуммерта, на базе которой в начале XX века было образовано Казанское музыкальное училище. В 90-е годы город регулярно посещали с гастрольями известнейшие оперные певцы,

знаменитые пианисты, скрипачи. С их выступлениями в концертную жизнь города входила и постепенно утверждалась принятая в столицах академическая традиция. Активизировалась и концертная деятельность местных артистов.

В Казани, так же как в столицах и крупных провинциальных центрах России, на протяжении достаточно продолжительного периода (вторая половина XIX — начало XX века) становление музыкального театра происходило в общепринятых тогда формах ведения театрального дела, прежде всего, сложившейся традиции антрепризного театра. После появления в Казани постоянного театра¹ в городе работало немало антрепренёров (В. Р. Бобровский, П. П. Есипов, П. М. Медведев и другие) и ряд более или менее успешных театральных предприятий. Под их руководством, сменяя друг друга, на авансцену театральной жизни выходили различные антрепризные предприятия, художественные товарищества, руководимые театральными деятелями, воодушевлёнными идеей приобщения к театральным зрелищам разных слоёв городского населения.

В ряду лидеров театрального предпринимательства, несомненно, выделяется фигура талантливого антрепренёра М. М. Бородая, деятельности которого посвящена данная статья. Обращение к казанской опере бородаевской эпохи интересно с точки зрения воссоздания культурных традиций прошедшего времени. Вместе с тем сейчас, как и в прошлом, происходят интенсивные качественные преобразования, бурное переустройство форм театральной жизни. Всё это актуализирует обращение к опыту исторического прошлого, даёт возможность перекинуть своего рода мостик от прошедших эпох к современности.

Незаурядная личность Михаила Бородая и его оперные антрепризы уже привлекали внимание исследователей. Так, к этому вопросу обращался Г. Кантор в книге «Музыкальный театр в Казани XIX — начала

XX века». Однако многие аспекты, тем не менее, остались не рассмотренными. Изучая материалы, посвященные данной теме, мы находим немало специфических черт, также заслуживающих освещения. Это касается особенностей функционирования музыкального театра, основных форм музыкально-театральных представлений, специфики организации оперных сезонов. Сегодня восстановить картину музыкально-театральной жизни прошлого трудно, но необходимо, так как это уходящая часть истории культуры. Бесценная информация, содержащаяся в мемуарной литературе, архивных документах, эпистолярных изданиях, с годами становится всё менее доступной. Одним из источников, по которым может быть воссоздан культурный облик Казани, являются периодические издания, в них события театральной жизни присутствовали постоянно².

Перед тем как мы перейдём к освещению основных вопросов, представляется интересным остановиться на административно-организационной стороне функционирования антрепризного театра. Наиболее распространённой его формой во второй половине XIX века принято считать частную единоличную антрепризу, главной чертой которой было главенство антрепренёра, полностью контролировавшего весь процесс. Он создавал и «держал» труппу, арендовал частное или принадлежавшее городу помещение (на один, но чаще на несколько сезонов). Ещё с 70-х годов XIX века в Казани сложился следующий порядок сдачи театрального здания: в театральную комиссию Городской думы поступали заявления от потенциальных арендаторов о желании «снимать» местный театр в следующем сезоне (помещение театра было городской собственностью). Заявители, как правило, декларировали возвышенные идеи: обещали «собрать образцовую труппу», «высоко держать знамя искусства», «преследовать культурные цели» и т. п. Но для Думы важна была, главным образом, материальная сторона вопроса, в соответствии с чем приоритет имел тот, кто предлагал более высокую плату за эксплуатацию театра.

В контракте оговаривались также такие детали, как плата за освещение, содержание прислуги, амортизация декораций и реквизита и пр. Всё это входило в обязанности арендатора-антрепренёра. Отдельно оплачивался оркестр и хор, о которых театральная комиссия должна была позаботиться заранее, собрав их из городских музыкантов. Причём существовало несколько вариантов оплаты: либо вся сумма обозначалась сразу при заключении договора об аренде и от сбора не зависела, либо за всё вышеперечисленное арендатор уплачивал известный процент со сбора.

Как показывает анализ специфики антрепризного театра, личность антрепренёра всегда имела очень важное, если не решающее, значение для успеха всего предприятия. Нужно заметить, что оперные антрепризы, существовавшие в Казани в период, предшествующий антрепризе Бородай, показывают большую степень различия и в отношении художественных результатов, и с чисто коммерческих позиций. Как успешная в историю вошла антреприза П. М. Медведева, образованная в 1874 году и ставшая первой казанской стационарной оперной труппой. Благодаря Медведеву в 70–80-е годы XX века опера в Казани имеет всё больший успех у казанской публики и занимает приоритетное место по сравнению с драмой и опереттой³. Но после ухода Медведева от руководства театральной антрепризой периоды подъёма театрального дела чередовались с периодами спада, и это время стало иллюстрацией того, что антрепризное театральное предприятие всегда имело в основе риск неудачи как творческой, так и коммерческой. История казанских антреприз знает примеры противоречий между высоким художественным уровнем постановки и исполнения и неудачей с экономической стороны, приводившей порой к фатальным последствиям. Так, антреприза А. А. Орлова-Соколовского (1888–1889), прекрасного музыканта, но, как писали в то время, плохого хозяина, ставившего искусство выше коммерческих расчётов, после окончания единственного сезона закончилась полнейшим крахом. Пришедший

ему на смену В. Б. Серебряков (антреприза 1890–1891 годов) за долги попал в тюрьму и вскоре умер от разрыва сердца. Антреприза В. А. Перовского (1891–1893 годы), хоть и избежала тех печальных инцидентов, которыми были ознаменованы две предшествующие, но закончилась весьма посредственно.

Так или иначе, русский театральный деятель, антрепренёр, организатор актёрских товариществ Михаил Матвеевич Бородай (1853–1929)⁴, приехав в Казань в 1893 году, оказался в сложном положении. Опера, в годы медведевской антрепризы занимавшая лидирующие позиции, к началу 90-х годов их утратила. Хотя, как и ранее, Казань оставалась одним из крупнейших театральных центров России, в частности, была в числе семи российских провинциальных городов, имевших постоянные оперные труппы (этими городами были Киев, Харьков, Одесса, Тифлис, Варшава, Казань и Саратов), в это время она потеряла значение первого театрального города Поволжья, каким когда-то считалась. Её начали «догонять» Саратов и Нижний Новгород⁵. Трудности, которые предстояло преодолеть Бородаю, заключались и в весьма неудовлетворительном состоянии здания театра. Как свидетельствует газета «Казанский телеграф», осмотрев по приезде театральные помещения, Михаил Матвеевич «... был поражён встреченным там запустением и невиданной неопрятностью. <...> Прежде всего каждому посетителю театра бросаются в глаза отживший свой век передний занавес и декорации с заплатками на заплатках, а потом тряпичные драпировки литерных лож и дырявая обивка театральной мебели...»⁶. Но, имея к этому времени успешный опыт руководства различными театральными предприятиями, Бородай с присущей ему энергией взялся за дело и очень скоро коренным образом изменил ситуацию. Отремонтированное здание стало привлекательным и для публики, и для актёров, среди которых было много крупных оперных певцов, гастролировавших в сезонах оперной труппы Бородая.

Следует заметить, что театральное пред-

приятие Бородая представляло собой особый вид театральной антрепризы, который назывался «артистическое товарищество на паях». Принято считать, что товарищество — это более прогрессивная форма по сравнению с единоличной антрепризой. Равноправными членами товарищества (пайщиками, каждый из которых делал определённый взнос в казну товарищества) были все участники театрального дела — артисты, оркестранты, дирижёры, режиссёры и пр. Они коллегиально решали все вопросы — как финансовые, хозяйственные, так и художественные. При этом успех дела, конечно, в большой степени зависел от деловых и человеческих качеств руководителя — распорядителя-управляющего. В мемуарной литературе содержатся разнообразные примеры, показывающие, что существовали и управляющие с диктаторскими наклонностями, которые подавляли инициативу коллектива пайщиков, и неумелые организаторы, не способные сплотить труппу вокруг решения главных проблем. Бородай же представлял редкий тип распорядителя, который находился в центре всех театральных событий, умело направлял творческую инициативу артистов и других пайщиков, но, и это главное, энергия и деловой опыт позволяли ему держать в руках все нити театральной машины и успешно ею управлять. По свидетельству современников, Бородай был непревзойдённым антрепренёром. Приведём слова драматической артистки труппы М. Велизарий, которая пишет, что Бородай «вёл своё огромное театральное хозяйство и успевал всё: штемпелевал билеты, раздавал роли, составлял репертуар, убеждал премьеров сыграть совсем не подходящую для них роль, разговаривал по телефону, обхаживал губернаторов с какой-нибудь сомнительной, но весьма доходной пьесой, раздобывал деньги под векселя» [2. С. 126].

Но не менее важно то, что Бородай отличался не только деловой хваткой, но и пониманием художественной стороны дела. 1890-е годы стали вершиной его творческой деятельности. Он возглавлял крупные и весьма успешные труппы сначала в Харькове, затем в Саратове

и Казани, позже в Нижнем Новгороде, Одессе, Тифлисе, Екатеринодаре. М. Бородай относился к особому типу антрепренёров, которых Ю. М. Юрьев считал подлинными служителями искусства. «Они заботились об актёрах, чтоб репертуар не слишком засорялся, стремились создать наилучшие условия артистическим силам, чтоб им легче было выявлять свои дарования» [6. С. 135].

В его труппах выступали первоклассные актёры и оперные певцы, а репертуар поражал серьёзностью и разнообразием. Он прекрасно знал актёров и умел найти к ним подход, мог увлечь каждого и использовать в интересах дела. О. А. Голубева, известная по выступлениям во многих провинциальных труппах артистка, вспоминала: «Небольшого роста худенький человек с тёмной, реденькой бородкой и очень живыми глазами. Эти глазки пытливо оглядывают вас и сразу как бы определяют вашу ценность и пригодность к делу. <...> Бородай следил за всеми начинающими, прочитывал множество рецензий о них, расспрашивал всех знакомых актёров. Он выискивал молодые силы для своего театра, и много актёров с большими именами обязаны Бородаю, который угадал в них талант и помог им выдвинуться в первые ряды» [3. С. 100].

Неудивительно, что многие современники сходились во мнении, что более надёжного товарищества, чем товарищество Бородая, ещё нигде не было.

Приведённые свидетельства сотрудников и соратников Бородая выдвигают на передний край вопрос о том, как сочетались отмеченные выше качества Бородая-руководителя, который буквально во все стороны деятельности товарищества вникал сам и, по сути, решал весь комплекс проблем, с коллегиальностью ведения дел, свойственной «товариществу на паях». Если иметь в виду его особую включённость в дела товарищества и то, что стратегия ведения дела определялась им, становится очевидным, что по существу его товарищество представляло собой своеобразный тип антрепризы. Этой точки зрения придерживается и Е. Стрельцова,

которая подчёркивает, что «такой новый вариант антрепризы крепко держался на „теории разумного эгоизма“ без идиллий или утопий» [5. С. 152]. С этих позиций интересно рассмотреть историю бородаевской антрепризы 1890-х годов.

Согласно официальным данным, с 1893 года Бородай возглавлял Казанско-Саратовское драматическое товарищество, в состав которого входила и оперная труппа. Собрав драматическую и оперную труппы, он менял их местами в середине сезона, так что каждый из городов получал по половине оперного и драматического сезонов⁷. С самого начала существования товарищества оперной труппе уделялось особое внимание, которое выражалось прежде всего в том, что руководство этой труппой в соответствии с принципами коллегиального руководства, на которых основывалась деятельность товарищества, поручалось специальным контрагентам, хорошо знакомым с практикой оперного дела. В Казани такими агентами были известные провинциальные певцы Н. В. Унковский (1893, 1894), Я. М. Любин и М. Ф. Салтыков (1895), М. Г. Ярон (1896), О. Р. Фюрер (1897, 1898). Примечательно и то, что оперным центром товарищества Бородая с самого начала была Казань.

Следующим шагом Бородая по утверждению оперы как художественной доминанты театральных сезонов, стало выделение в 1896 году оперной труппы в самостоятельное предприятие — «Казанско-Саратовское оперное товарищество под управлением Бородая», которое просуществовало до 1901 года⁸. В договоре с Казанью и Саратовом был пункт, по которому Бородай обязывался быть в Саратове, когда там была драма, и в Казани, когда здесь была опера. Это показательно для признания за Казанью её ведущей роли в оперном деле.

Оперная труппа в Казани обеспечивала и прибыльность театрального предприятия Бородая. Известно, что валовые сборы труппы Бородая (опера и драма) увеличивались год от года и составляли в лучшие годы свыше 100 тысяч рублей, но при этом, подчеркнём, основ-

ную прибыль приносила именно опера. Как писали казанские газеты, по валовому оперному сбору казанская театральная труппа вышла на третье место среди провинциальных театров России после Киева и Одессы. В 1998 году в газете «Казанский телеграф»⁹ была опубликована и заметка следующего содержания: «Дела подвизающегося в Казани оперного товарищества идут очень хорошо. За покрытием всех расходов по переезду из Саратова в Казань и всех долгов, оставшихся за товариществом в Саратове, на марку каждого члена падает по 75 копеек. Это значит, что из 100 рублей член товарищества получает 75»¹⁰. Прибыль оперной труппы далее была ещё более ощутимой. Так, в октябре 1999 года в той же газете встречается информация, согласно которой за первую половину года Казанская оперная труппа товарищества заработала больше рубля на марку¹¹.

Бесспорно, успеху оперы в Казани способствовало присутствие в театральной труппе крупных музыкантов, способных осуществлять подчас самые смелые театральные проекты. Среди них необходимо выделить талантливую дирижёра И. О. Палицына, при руководстве которого бородаевские сезоны достигли своей художественной кульминации.

Иван Осипович Палицын (настоящая фамилия — Палице, 1865–1931) явился одним из основателей Саратовского оперного театра и его первым дирижёром. В казанской опере Палицын руководил оперными спектаклями сначала приезжая из Саратова (1893 и 1895 годы), затем с 1897 года до конца казанского товарищества Бородая в 1901 году был практически единственным дирижёром оперной труппы и достиг больших успехов как дирижёр и главный стратег-помощник Бородая. Постоянный рецензент «Казанского телеграфа», публикующийся под псевдонимом В. А. Радин, уже в начале казанской карьеры Палицына посвятил ему целую статью:

«После целого ряда оперных спектаклей считаем уместным сказать несколько слов об оперном оркестре под управлением г. И. О. Палицына. <...> Оперный оркестр <...> всегда

звучит полно и красиво и в то же время певцов не заглушает. Валторны, эта «ахиллесова» пята оркестра, не фальшивят, медь не ревет, а первые скрипки <...> звучат полно и с толковыми оттенками. <...> Нам привелось прослушать оперу «Жидовка» Галеви, где оркестровка очень колоритна, и, признаемся, оркестр оставил сильное впечатление. Г-н Палицын его вёл так умело и с таким увлечением, что увлёк всех артистов и публику»¹².

По свидетельствам очевидцев, заслугой Палицына можно считать его удивительную работоспособность и требовательность к оркестрантам. Как писал Н. Боголюбов, «Палицын работал почти круглые сутки: днём репетиции, вечером спектакли, а ночью, разложив оркестровые партии на полу своей комнаты <...> до рассвета сводил огромные, многоголосные оркестровки большого состава на небольшой состав оркестра» [1. С. 29]. Палицын сыграл исключительно важную роль в оперных постановках, он инициировал постановку многих опер, ставших знаменательными событиями в казанской опере. К тому же успех этих опер в значительной степени был обусловлен творческим союзом Палицына с режиссёром Я. В. Гельротом, который отмечается казанскими критиками как мастер, хорошо чувствующий музыку и влияющий на высокий уровень постановки опер в бородаевские сезоны.

Разумеется, успех театральной труппы Бородая в Казани определялся выступлениями в его спектаклях ярких и талантливых актёров. В разные годы в числе участников были драматические актёры В. И. Качалов¹³, М. М. Петипа, И. М. Шувалов, М. И. Велизарий; в оперных спектаклях солировали А. Н. Круглов, Н. В. Унковский, А. Фострем, И. В. Тартаков, Д. Х. Южин, О. И. Камионский и др.

Для выступления в спектаклях труппы Бородая приезжали ведущие солисты столичных Императорских театров Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин, М. Баттистини, М. Фигнер, Л. М. Клементьев и др. В историю вошли гастрольные Шаляпина в мае 1899 года. Он исполнил свои коронные партии: Мельника в «Русалке»

Даргомыжского, Сусанина в «Жизни за царя» Глинки, Галицкого в «Князе Игоре» Бородина, Мефистофеля в «Фаусте» Гуно. Приведём отклик в прессе на выступление артиста в роли Мефистофеля в «Фаусте» Гуно в бенефисном спектакле, который состоялся 11 мая. «Шаляпин имел громадный успех. Спектакль был рядом сплошных оваций по адресу гостя. Овации эти продолжались долго и по окончании спектакля. Бенефицианту был поднесён лавровый венок с лентой, имевшей надпись: «высокоталантливому Ф. И. Шаляпину. Благодарные товарищи Казанско-Саратовской оперы»¹⁴.

Но, конечно, интерес и любовь к опере у казанской публики и, соответственно, её при-



бытность во многом зависели от репертуара. Бородаевские сезоны в этом плане очень характерны. Ежегодно в его труппе ставились новые произведения, среди которых было немало новинок, редких для российской провинции. Примечательно, что опера «Наваррка» Массне

была поставлена впервые в России именно в Казани. Казанская премьера, стараниями труппы Бородая, состоялась в октябре 1895 года, раньше, чем это было осуществлено в обеих столицах.

Ещё одной новой для слушателей оперой, поставленной в Казани в начале бородаевских сезонов, была опера «Самсон и Далила» Сен-Санса, впервые исполненная 15 сентября 1895 года в Городском театре товариществом под управлением агентов Бородая Я. М. Любина и М. Ф. Салтыкова.

Очень насыщенным оперными новинками оказался 1896 год. Как видно из афиш, опубликованных в «Казанском телеграфе», в этом году впервые в Казани были поставлены оперы «Ромео и Джульетта» Гуно (14 октября), «Дон-Жуан» Моцарта (28 октября), «Дубровский» Направника (14 ноября). Сам факт проведения в течение одного месяца трёх премьерных спектаклей вызывает естественные вопросы о качестве этих постановок. Но в последовавших за премьерными рецензиях, среди авторов которых был авторитетный музыкальный критик Н. Ф. Юшков, хотя и содержались критические ноты, в целом эти постановки оценивались положительно¹⁵. Обращает на себя внимание то, что каждая премьера была неординарным событием в театральной жизни Казани и находила отклики в прессе. Кроме уже перечисленных заслуживают внимания такие постановки, как «Паяцы» Леонкавалло и «Гамлет» Тома (1894), «Тангейзер» — первая из опер Вагнера на казанской сцене (1897), «Борис Годунов» Мусоргского (1899).

Безусловным вкладом Бородая в театральную практику можно считать постоянное обогащение отечественного оперного репертуара. В бородаевские сезоны, как мы видим из газетных афиш, идут оперы Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», «Русалка» Даргомыжского; «Евгений Онегин», «Опричник», «Пиковая дама» и «Мазепа» Чайковского; «Демон» Рубинштейна; «Снегурочка» и «Садко» Римского-Корсакова; «Борис Годунов» Мусоргского; «Князь Игорь» Бородина, «Вражья

сила» Серова. Стоит отметить, что в Казанском театре ставились и практически не фигурирующие в провинциальных театрах оперы. Это «Маккавей» (1894) и «Фераморс» (1898) А. Рубинштейна, «Кавказский пленник» Кюи (1900).

Многочисленными были в репертуаре труппы и западноевропейские оперы. Заметим, что в предыдущих антрепризах западные оперы преобладали в репертуаре. Поэтому неудивительно, что с самого начала в оперной труппе Бородая было много уже любимых казанской публикой опер. Это прежде всего оперы Верди «Аида», «Риголетто», «Травиата», «Трубадур», «Отелло», «Дон Карлос», «Эрнани». Также постоянно шли оперы «Севильский цирюльник» Россини, «Жидовка» Галеви, «Кармен» Бизе, «Африканка», «Пророк», «Роберт-дьявол» и «Гугеноты» Мейербера, «Фауст» Гуно, «Галька» Монюшко.

Для понимания прогрессивности взглядов Бородая и его стремления привлечь широкие слои населения к опере очень показательным введением им новых форм оперных спектаклей, называемых «общедоступными». Так, например, по сведениям «Казанского телеграфа», в оперном сезоне 1896 года труппой Бородая было дано 8 утренних «общедоступных спектаклей по уменьшенным ценам», а в сезоне 1897 года — 9. Эта практика сегодня также нуждается в изучении и осмыслении, ибо проблема музыкально-эстетического воспитания населения посредством музыкального театра в наши дни остаётся весьма актуальной.

Ещё один пример: в 1899 году у товарищества возникла идея устройства в Казани народных оперных спектаклей, и оно, «...не обращая внимания на большие затраты, решило с 1 октября сделать почин»¹⁶. Почётное первое место в репертуаре народного театра досталось опере М. И. Глинки «Жизнь за царя», которая и была поставлена 1 октября в Городском театре. Инициаторы устройства спектаклей позаботились о доступности народных представлений (в смысле платы за места). Были назначены «совершенно дешёвые цены» от 10 копеек за место. Билеты в самые дорогие ложи, по словам

газеты, стоили 2 рубля 50 копеек. «Владельцы крупных казанских заводов (такие, как Крестовников) положительно отнеслись к предложению посылать своих рабочих на оперные спектакли в Городском театре. Первый пример массовой закупки дешёвых билетов на народный спектакль подал винный завод в лице его владельца Александрова. Для рабочих этого завода было куплено 50 билетов, из них 40 — на места на балконе»¹⁷. Корреспондент «Казанского телеграфа» высказал на страницах газеты надежду, что «недалеко, быть может, время, когда гармоника на заводах отойдёт на задний план и уступит своё место в развлечениях рабочих серьёзной, высокой музыке Чайковского, Серова, Римского-Корсакова».

Подводя итог, следует ещё раз подчеркнуть, что решающую роль в успехе и процветании антрепризного театра всегда играла личность организатора. Для руководителя оперного предприятия в равной мере были необходимы как определённый уровень художественной культуры, понимание специфики творческого процесса, умение находить высококлассных артистов и проводить грамотную репертуарную политику, так и в очень большой степени талант коммерсанта. Нарушение паритета между творческим и коммерческим началом, как правило, приводило к краху всего предприятия. Примером тому может служить трагическая судьба антрепренёра Орлова-Соколовского. Умелое ведение дел в области оперного театра и коммерческая инициатива, как показывает опыт казанских антреприз рубежа XIX–XX веков, могли давать хорошие финансовые и художественные результаты. Несомненная заслуга М. Бородая как антрепренёра заключается именно в сочетании творческой инициативы, выразившейся в расширении оперного репертуара, обогащении его западными и русскими оперными новинками, привлечении к музыкально-театральному процессу мастеров оперного дела, и его коммерческой активностью, умением вести театральное дело. Наконец, важным итогом его деятельности в Казани было то, что в ряду двух составляющих театральное предприятие Боро-

дая — оперы и драмы — основную прибыль приносила именно опера, что было достаточно редким явлением в провинциальных театральных труппах России конца XIX — начала XX века.

Примечания

- ¹ Датой основания Казанского театра принято считать 1791 год, когда была образована театральная труппа под управлением бывшего петербургского актёра В. Р. Бобровского. Но, как указывает Г. Кантор, театральные представления были важной частью культурной атмосферы Казани ещё с конца XVII века [4]. Как и в других провинциальных труппах, здесь ставились параллельно как драматические, так и оперные спектакли.
- ² В конце XIX века казанская периодическая печать была представлена объёмными по численности и количеству информации изданиями. По свидетельству крупнейшего историка Казанского края, профессора университета Н. П. Загоскина, в этот период наиболее значительными были газеты «Волжский вестник», «Казанские вести», «Казанский телеграф» и «Казанские губернские ведомости». Обширные сведения о функционировании музыкального театра содержатся прежде всего в газете «Казанский телеграф». В её постоянной рубрике «Театр и музыка» регулярно появлялись публикации, связанные с постановкой опер, анонсы премьер, сообщения о переговорах с антрепренёрами, отчёты о прошедших спектаклях.
- ³ На протяжении многих лет до этого опера «делила» своё влияние на казанскую публику с драмой, т. к. первые театральные труппы, выступавшие в Казани, были драматическими, но ставившими и оперные спектакли. Соседство драмы и оперы вступало подчас в конфликтные отношения. Это соперничество представляет интерес в связи с тем, что роль оперы как средства формирования просвещённой и музыкально развитой культурной городской среды очевидна была уже и современникам, а не только сегодняшним исследователям этого вопроса. Так, руководитель оперной части театральной труппы Соболевцова

Н. Боголюбов писал: «Не отрицая значения драмы, я должен сказать, что опера имеет одинаковое значение с драмой для городского населения. Между тем отсутствие оперных театров и уменьшение их в России действительно является невозвратимым минусом для общей русской культуры, ибо общее художественное развитие вкуса к музыке, пению, наконец, повышение общего музыкального уровня общества замечается всегда в тех городах, где уже была опера» [Казанский телеграф. — 1903. — № 3008].

- ⁴ Успешная предпринимательская карьера М. М. Бородая представляет своего рода феномен. Он родился в 1853 году в крестьянской семье в Полтавской губернии, но с детских лет увлёкшись театром, рано включился в процесс театральной жизни. С семнадцати лет он служил в Харьковском театре у антрепренёра Н. Н. Дюкова сначала библиотекарем, затем играл небольшие роли. Позже Бородай был кассиром и принимал участие в административном ведении дел в других оперных антрепризах Харькова, в том числе в антрепризе П. М. Медведева, а также у Г. М. Коврова в Саратове и Воронеже и Е. Я. Неделина в Таганроге. Очень скоро Бородай заслужил репутацию сильного администратора, что позволило ему в 1885 году возглавить хозяйственную часть Товарищества харьковских актёров, организованного Н. Н. Синельниковым.
- ⁵ Потеря лидерства Казани в театральном деле во многом была обусловлена географическим расположением города. Правобережные волжские города Нижний Новгород, Саратов после проведения железной дороги стали связывать центр России с Уралом и Сибирью и находились в более выгодном положении по сравнению с Казанью, расположенной на левом берегу Волги и оказавшейся в железнодорожном тупике. Это затрудняло культурные контакты, в том числе и участие столичных артистов в театральных представлениях.
- ⁶ Казанский телеграф. — 1903. — № 3008.
- ⁷ Бородай снимал театры одновременно в Казани и Саратове.
- ⁸ Деятельность Бородая в Казани закончилась, когда его оперная труппа находилась в расцвете. По отзывам критики, спектакли неизменно совершенствовались по уровню постановок и исполнения, ежегодно расширялся репертуар. Но когда Бородай обратился в театральную комиссию Думы с заявлением о продлении договора

аренды, ему были выставлены условия, значительно превышающие сумму оплаты, установленную в предыдущие годы. Эти условия антрепренёр, имевший гораздо более выгодные варианты для продолжения работы, принять не захотел. Таким образом, в очередной раз финансовая сторона оказалось более важной, чем художественная.

- ⁹ Казанский телеграф. — 1898. — 8 января. — № 1518.
- ¹⁰ Как уже указывалось, члены товарищества вносили определённую сумму, которая шла на осуществление всех дел. Доходы распределялись соответственно паевому взносу, или «марке» (за каждой «маркой» стояла определённая сумма). Поэтому прибыль «больше рубля за марку» обозначала большую доходность оперной труппы.
- ¹¹ Казанский телеграф. — 1899. — 26 октября. — № 2096.
- ¹² Казанский телеграф. — 1895. — 14 сентября. — № 801.
- ¹³ Начало артистической карьеры В. И. Качалова было связано с Казанью, где он выступал в труппе Борода в 1898 году.
- ¹⁴ Казанский телеграф. — 1899. — 13 мая. — № 1950.
- ¹⁵ Сценическая жизнь одной из этих опер — оперы «Дубровский» Направника — сложилась непросто. После нескольких спектаклей она была снята с репертуара, потому что не пользовалась успехом у публики. Однако в 1899 году опера вновь была поставлена и благодаря дирижёру Палицыну и режисёру Гельроту, которые осуществили эту постановку, спектакль закрепился в репертуаре и вызывал положительные отзывы.
- ¹⁶ Казанский телеграф. — 1899. — 29 сентября. — № 2074.
- ¹⁷ Казанский телеграф. — 1899. — 13 октября. — № 2086.

Список литературы

References

1. Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссёра. — М.: ВТО, 1967. — 303 с. [*Bogoliubov N. N. Shest'desiat let v opernom teatre: Vospominaniia rezhissera.* — М.: ВТО, 1967. — 303 s.].
2. Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. — Л.-М.: Искусство, 1938. — 350 с. [*Velizarii M. I. Put' provintsial'noi aktrisy.* — Л.-М.: Iskusstvo, 1938. — 350 s.].
3. Из воспоминаний О. А. Голубевой // Русский провинциальный театр. Воспоминания. — Л.-М.: Искусство, 1937. — 254 с. [*Iz vospominanii O. A. Golubevoi // Russkii provintsial'nyi teatr. Vospominaniia.* — Л.-М.: Iskusstvo, 1937. — 254 s.].
4. Кантор Г. М. Музыкальный театр в Казани XIX — начала XX в. — Казань: Карпол, 1997. — 187 с. [*Kantor G. M. Muzykal'nyi teatr v Kazani XIX — nachala XX v.* — Kazan': Karpol, 1997. — 187 s.].
5. Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. — М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. — 635 с. [*Strel'tsova E. I. Chastnyi teatr v Rossii. Ot istokov do nachala XX veka.* — М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. — 635 s.].
6. Юрьев Ю. М. Записки. — Л.-М.: Искусство, 1963. — Т. 2. — 510 с. [*Iur'ev Ju. M. Zapiski.* — Л.-М.: Iskusstvo, 1963. — Т. 2. — 510 s.].