

Митина Мария Георгиевна – соискатель кафедры теории, истории, методики музыки, Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева.

Mitina Maria G., Applicant of Department of Theory, History, Methods of Music, Yakovlev Chuvash State Pedagogical University.

Оперное исполнительство в Чувашии в конце XX – начале XXI веков

Статья посвящена проблеме оперного исполнительства в Чувашии в контексте истории Чувашского музыкального театра (ныне Чувашского государственного театра оперы и балета), рождение которого стало свидетельством большого шага вперед в развитии духовной культуры чувашского народа. Явление оперного искусства как одной из самых богатых и многоаспектных частей в общей системе музыкальных жанров настолько обширно и разнообразно, что занимает лидирующее место в культурно-историческом контексте нового времени. Рассмотрев эту составляющую многосложного комплекса национальной культуры как одну из наиболее самобытных и показательных (синтетический по своей природе, оперный жанр способен как нельзя более ярко отразить неповторимый облик народа с его обычаями, традициями, чертами национального характера), автор старается определить художественные ориентиры, ставшие доминантными в трудоемком процессе подготовки благоприятной почвы для создания в республике музыкального театра, а также выявить пути его дальнейшего становления. Являясь культурным центром с момента возникновения, театр и в наши дни занимает ведущее место в развитии музыкально-театрального искусства Поволжья. С 1991 г. здесь проходит Международный оперный фестиваль имени народного артиста СССР, великого русского баса, солиста Большого театра, уроженца Чувашии М.Д. Михайлова, спектакли театра – частые гости на международных и всероссийских фестивалях в Москве, Нижнем Новгороде, Самаре, Владикавказе, Ульяновске, Ярославле, Сыктывкаре, Уфе и других городах страны. В круг проблем, затронутых в работе, входят общая социокультурная обстановка в республике, цели и задачи образования в Чувашии музыкального театра, подготовка профессиональных исполнительских кадров, первые композиторские опыты в области оперного жанра.

Ключевые слова: оперное искусство Чувашии, музыкальная культура Чувашии, музыкальный театр Чувашии, вокальное исполнительство Чувашии.

Opera Performance in Chuvashia at the end of the 20th – Beginning of the 21st Centuries

The article is devoted to the problem of opera performance in Chuvashia in the context of the history of the Chuvash Musical Theater (now the Chuvash State Opera and Ballet Theatre), the birth of which was evidence of a big step forward in the development of the spiritual culture of the Chuvash people. The phenomenon of opera art as one of the richest and most multifaceted parts in the general system of musical genres is so vast and diverse that it occupies a leading place in the cultural and historical context of modern times. Having considered this component of the polysyllabic complex of national culture as one of the most distinctive and demonstrative (synthetic in nature, the opera genre is able to reflect the unique image of the people with their customs, traditions, and national character traits as clearly as possible), the author tries to determine the artistic landmarks that have become dominant in the laborious process of preparing favorable ground for the creation of a musical theater in the republic, as well as to identify ways for its further development. Being a cultural center since its inception, the theater today occupies a leading place in the development of the musical and theatrical art of the Volga region. Since 1991, the International Opera Festival named after the People's Artist of the USSR, the great Russian bass, soloist of the Bolshoi Theater, a native of Chuvashia M.D. Mikhailov, theater performances are frequent guests at international and all-Russian festivals in Moscow, Nizhny Novgorod, Samara, Vladikavkaz, Ulyanovsk, Yaroslavl, Syktyvkar, Ufa and other cities of the country. The range of issues raised in the work includes the general socio-cultural situation in the republic, the goals and objectives of the formation of a musical theater in Chuvashia, the training of professional performing personnel, and the first composer's experiments in the field of the opera genre.

Keywords: opera art of Chuvashia, musical culture of Chuvashia, musical theater of Chuvashia, vocal performance of Chuvashia.

DOI: 10.25791/musicology.7.2022.1260

Шестидесятилетняя история развития чувашского профессионального музыкального театра делится на несколько крупных этапов. Первый этап включает в себя сезоны 1959/60–1968/69 гг., когда музыкальная труппа функционировала в составе Чувашского академического музыкально-драматического театра. Второй этап, охватывающий сезоны 1969/70–1993/94 гг., ознаменован началом самостоятельной жизни коллектива, ставшей возможной вследствие реорганизации музыкально-драматического театра в два отдельных театра – музыкальный и драматический (в 1986 г. музыкальный театр переехал в собственное здание). Третий этап, связанный с обретением музыкальным театром статуса театра оперы и балета, стартовал в сезоне 1993/94 гг. и продолжается до сегодняшнего дня.

На первом этапе развития театра (сезоны 1959/60–1968/69 гг.) были заданы основные векторы его развития в отношении и репертуарной политики, и художественных тенденций, и кадрового вопроса. Несмотря на то, что в указанные годы театр имел статус музыкально-драматического, что предполагало специфическую жанровую основу с преобладанием в репертуаре оперетты, музыкальной комедии и мюзикла, уже тогда направление его работы было преимущественно оперным, что подтверждается самим выбором произведений и количественным соотношением их жанров¹. Во многом это стало возможным благодаря таланту основателя, первого художественного руководителя и режиссера театра Б.С. Маркова², чьи инициативность, энтузиазм и творческая энергия проявились не только в постановочной, но и в организационной деятельности, когда он принял предложение правительства Чувашии создать и возглавить музыкальный театр в Чебоксарах.

Лицо театра всегда определяет репертуар и способности его представления, когда каждый спектакль становится ступенью в овладении новыми средствами сценической выразительности и музыкальным языком. Наряду с тем, что кроме образцов мировой классики на чувашской сцене было поставлено много произведений национальных авторов, коллектив старался идти в ногу со временем и нередко обращался к пока еще малоизвестным произведениям современных композиторов. Но помимо формирования полноценной и разнообразной репертуарной картины одной из главных целей Б.С. Маркова являлось воспитание этики коллективного творчества, коллективной ответственности, взаимопомощи и творческого единства. «Все началось с марковской идеи создания национального музыкального театра. В нашей республике были сильные композиторы, умеющие писать оперы и балеты, но не было

театра, и мы чувствовали себя ущемленными. Тогда, в сложном экономическом положении, невозможно было создать коллектив со штатом специалистов в четыреста человек, Марков же нашел блестящий выход. Он пригласил несколько десятков солистов-профессионалов и организовал оперную и балетную студии. Отобрав из самодеятельности сотню молодых и талантливых людей, он начал с ними работать. [...] В театр мы бежали после работы, к семи часам вечера, и репетировали до рассвета, и никто из нас домой не спешил. А утром возвращались пешком, потому что транспорт еще не ходил. Присутствовать и участвовать в рождении театра – это было так интересно!» [1] – делятся воспоминаниями бывшие студии.

Отличительным признаком репертуарной картины тех лет является выдержанный баланс между общепризнанными произведениями европейского, в том числе русского, классического оперного наследия и образцами национального композиторского творчества³. Несмотря на то, что Б.С. Марков говорил о необходимости знакомства зрителей, в первую очередь, с произведениями чувашской музыки, уже сами названия оперных спектаклей дают понять, насколько было важно для него сохранение принципа преемственности, по которому строится весь путь развития оперного жанра. Сформировавшийся как особый вид музыкально-театрального искусства в лоне высокой европейской культуры и за четыре века своего существования переживший ряд преобразований, оперный театр выработал свою специфическую технику пения. Одной из наиболее образцовых ее форм стало итальянское бельканто (итал. *bel canto* – «красивое пение»), характеризующееся широтой диапазона, легкостью звукоизвлечения, сбалансированностью в тембровом, регистровом и динамическом плане, ровностью голосоведения, плавностью перехода от звука к звуку, сохраняющему насыщенную окраску как в технически подвижных отрезках мелодического рисунка, так и в местах кантленного склада. Немаловажно, что выразительные средства бельканто формировались с опорой на традиции национальной итальянской исполнительской культуры, что позволяет говорить о наличии точек соприкосновения техник академического и народного пения.

Впоследствии каждая вокальная школа вносила в сформировавшуюся в Италии вокально-исполнительскую модель свои характерные черты, присущие музыкальному творчеству того или иного народа с его стилем исполнения, манерой звуковедения и характером певческого звука. В национальной манере пения находят отражение исполнительские традиции, фонетический состав языка,

темперамент, менталитет и другие качества, типичные для данной национальности и влияющие на характер песенности. Французская школа пения характеризуется важной ролью декламационных элементов, ведущих происхождение от распевной декламации поэтов и актеров французской классической трагедии XVIII в. Немецкая школа определяется инструментальным характером звучания вокальной партии, когда певческий голос трактован как инструмент, наделенный редкими выразительными возможностями. К характерным чертам «русского бельканто» относятся драматическая наполненность звучания, простота исполнения при совершенной вокальной технике со свободным владением итальянским стилем пения, кантиленой и колоратурой, умение сочетать вокальное мастерство с психологически окрашенным, живым словом.

Аналогичные вопросы возникают при разговоре о вокале в операх чувашских композиторов, в той или иной степени они испытывали влияние народной музыки и опирались при создании своих партитур как на полученные в консерваториях навыки классического европейского письма, так и на образцы с детства знакомого народного песенно-инструментального творчества с их характерными признаками национальной музыкально-поэтической системы и фонетики родного языка. Отсюда закономерная двойственность музыкального материала, представляющего собой воплощение самобытных разновидностей мирового музыкального театра, имеющих свои стилистические особенности и различные черты вокально-исполнительского стиля, переходящие к тесному взаимодействию. Новая театральная сцена послужила творческой лабораторией для Ф.С. Васильева, Г.Я. Хирбю, А.В. Асламаса, А.Г. Орлова-Шузьма, получивших возможность не просто создавать, а видеть сценическое воплощение своих оперных сочинений, что было стимулом для совершенствования музыкального языка путем проб и ошибок.

С одной стороны, певцы национальной оперной труппы ориентируются на приемы классической европейской школы пения, признанные эталоном вокального мастерства, а, с другой, используют элементы народной манеры исполнения, что продиктовано самой вокальной партией, нередко содержащей цитаты из народной музыки или стилизованной под нее. Своеобразная опора на ангемитонно-пентатоническую ладовую систему в интонационной основе арий и ансамблей, гетерофонический склад традиционного многоголосия, особенности ритмической организации звукового потока с использованием квантитивной ритмики – все это создает национальный

колорит оперной партитуры и расширяет круг исполнительских задач.

Таким образом, оперное исполнительство в республике как бы является аналогом европейской модели, соединяя в себе общепринятые академические приемы постановки голоса и артикуляции звуков с элементами народной манеры пения, тем более что при наличии в оперной труппе первого периода приезжих исполнителей (Р.Н. Ахметбекова, В.И. Елфимов, В.В. Дмитриева, Л.С. Сорокина, Т.М. Супонина, А.В. Ковалев, Л.Г. Романенко, А.В. Тимошин) большинство солистов были уроженцами Чувашии. Следовательно, даже те из них, кто получил консерваторское образование (М.И. Денисов, И.В. Калентьев, И.Н. Охливанкин, А.А. Александров, Е.Н. Пиккулина, Д.К. Хлебникова, С.А. Кондратьев, Т.В. Серов, Ю.А. Гордеев, М.Ф. Кольцов), с ранних лет соприкасались с народным песенным творчеством своего края, свободно владели чувашским языком и впоследствии имели в концертном репертуаре чувашские народные песни и образцы камерно-вокальной лирики, не говоря уже о выпускниках Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова (Т.И. Чумакова, Т.Ф. Соколова), постигавших азы профессии в пределах Чувашии. Поскольку приезжие певцы были заняты в национальных спектаклях наравне с чувашскими, автоматически становясь носителями новой для них культуры, от них требовался несколько иной подход к работе над партией, от непосредственного функционирования голосового аппарата до средств внешней выразительности при создании сценического образа, преимущественно народного по своей природе.

Близость к народному искусству как неотъемлемой части национальной культуры во многом определяет и жанрово-тематическую сферу чувашской оперы, в которой преобладает так называемая народная музыкальная драма⁴ с ее колоритной зрелищностью и уклоном в исторический бытовизм, значительно отличающаяся от европейских опер и по сюжетике, и по образным характеристикам, и по композиционной структуре. Исходя из этого, в постановках чувашских опер процесс интеграции европейского и национального происходил на уровне не только самой вокальной техники, построенной на синтезе законов академического пения и традиций национального народного творчества с его особыми мелодико-интонационными, жанровыми и темпоритмическими характеристиками, но и всех форм существования музыкально-сценического языка. Обращает на себя внимание и язык, на котором написан текст вокальных партий, и национальная сюжетика в основе оперных либретто с набором национальных

героев в качестве действующих лиц. В зависимости от жанрово-типической принадлежности оперы ощущается опора либо на сюжеты об историческом пути народа с наиболее знаковыми его событиями и веками развития, либо на мифологические воззрения представителей народа с легендами, преданиями, пантеоном языческих богов и обрядовой системой, либо на литературные произведения крупных или малых форм, признанные классикой национального писательского наследия. Если же обратиться к сценическому воплощению произведения, т.е. к оперному спектаклю, то здесь важную функцию несут и национальный костюм с характерными особенностями строения и богатством декоративных элементов, и картины народного быта со специфическими чертами жизненного уклада, и наглядные портреты наиболее показательных представителей народа с их мировоззрением, ментальными особенностями, спецификой психического склада, устоявшейся моделью поведения и окраской речевой интонации как главной носительницы образно-смысловой информации.

Многочисленность разновидностей рождает множественность форм, художественно-выразительных средств, вокально-технических особенностей внутри оперного жанра. В первый период развития чувашского музыкального театра наблюдается характерное стремление труппы охватить все жанровое многообразие европейского оперного наследия: «Евгений Онегин» П.И. Чайковского как наивысшее проявление русской лирико-психологической оперы с ее богатейшим симфонизмом и внутренней конфликтностью образного мира; «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини и «Паяцы» Р. Леонкавалло как образцы итальянского веризма с его аффектацией драматургии и повышенной экспрессивностью вокального стиля; «Севильский цирюльник» Дж. Россини и «Риголетто» Дж. Верди как постижение техники итальянского бельканто, причем в разных жанровых сферах (буффонной и лирико-психологической); «Алеко» С.В. Рахманинова как освоение камерной формы, где музыкальное и драматическое развитие сжато до одного акта и потому особенно концентрированно; «Чапай» Б.А. Мокроусова как опыт работы с современным материалом, созданным в условиях новой советской реальности.

Отдельный блок составляют оперы национальных композиторов, которые тоже имеют свое жанровое разделение: здесь фигурируют народная драма, заимствованная у русских композиторов-кучкистов и в особенности М.П. Мусоргского («Шывармань» Ф.С. Васильева и «Нарспи» Г.Я. Хирбю), лирико-психологическая опера («Їлтӑр витеӑр сул» А.Г. Орлова-Шузьма), оперы на современный сюжет,

выдержанные в традициях советского композиторского письма («Прерванный вальс» А.В. Асламаса и «Хамӑръял» Ф.С. Васильева). Отечественные и зарубежные авторы П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов, Б.А. Мокроусов, Р. Леонкавалло, Дж. Россини, Дж. Пуччини, Дж. Верди, чьи оперные произведения сразу вошли в репертуар наряду с чувашскими, были для национальных авторов своего рода учителями, у которых можно было перенимать приемы письма, формообразования, работы над образной составляющей оперных сочинений, широко применяя их на национальной почве.

Для коллектива, пока только обрастающего профессиональными кадрами, еще не набравшего соответствующую художественную высоту и находящегося на стадии творческого взросления, такой размах поистине внушительен и смел. Бесспорно, качественный уровень этих спектаклей, когда не хватало ни средств, ни обученных вокальному и актерскому мастерству исполнителей, ни достаточного количества времени для репетиций (накладывало отпечаток вынужденное деление помещения с драматической труппой), остается под большим вопросом. Обращает на себя внимание сама высота заданной планки, которую театр старается удерживать до сегодняшнего дня, творческая легкость, с которой коллектив брался за новый материал, притом что постановочный язык, на котором произведение излагается на сцене, став продуктом потребления зрителей, в те годы не отличался разнообразием, существуя в русле общесоветского метода социалистического реализма с его порой чрезмерно тенденциозным изображением действительности.

Но, несмотря на некоторую замкнутость и эмоциональную сдержанность постановочного высказывания, уже тогда было заметно стремление коллектива к поиску, эксперименту, желанию обрести свое неповторимое лицо, что проявлялось в разного рода постановочных решениях. Так, например, в довольно статичном с точки зрения музыкального развития прологе оперы «Хамӑръял», задуманном как посвящение знаменитому советскому космонавту, дважды герою Советского Союза, уроженцу чувашской земли А.Г. Николаеву, художник П.Д. Дмитриев динамизировал сценическое повествование посредством видеопроекции, активно использующейся в спектаклях и концертных программах театра по сей день. «На фоне эффектного задника с изображением красного знамени и летящей ракеты мелькают кинокадры: залпы Авроры, взятие Зимнего, полет космического корабля, встреча космонавтов и, наконец, ярко освещенный портрет самого А. Николаева. В это же время хор участников спектакля исполняет

торжественную кантату в честь героя» [2], — описывал происходящее на сцене Ю.А. Илюхин.

Таким образом, если в отношении выбора материала стратегия остается неизменной (широта внутрижанровой палитры оперы сохраняется, исключение составляет только национальный репертуар, сегодня представленный гораздо менее полно), то касаясь манеры сценического самовыражения коллектив непрерывно эволюционирует, видоизменяется и в разные периоды своего профессионального созревания выглядит совершенно по-разному. Это вполне естественно и закономерно: меняются время и эстетика, ломается система ценностей и выразительных средств, приходят новые исполнители, постановщики и зрители, требующие разговора на новом постановочном языке. Став самостоятельным музыкальным коллективом, театр вступил в новый сезон 1969/70 гг., накопив уже достаточный творческий опыт и из небольшого коллектива с самодеятельными артистами превратившись в полноценный профессиональный организм.

С реорганизацией музыкально-драматического театра в музыкальный и драматический произошло расширение штатов хора, балета, солистов-вокалистов, оркестра театра, что, в свою очередь, увеличило постановочные возможности коллектива, с каждым годом становящегося все более профессиональным. В начале 1970-х гг. театру открылись новые перспективы, ощущалась острая необходимость охвата широких зрительских масс в целях культурно-эстетического воспитания. Своего рода школой профессионального мастерства и для артистов, и для постановщиков стала опера Ж. Бизе «Кармен», идею постановки которой Б.С. Марков вынашивал долгое время. Спектакль, ставший заметной вехой в развитии творческого потенциала коллектива, был оформлен художником Большого театра СССР М.Э. Журавченко, декорации были изготовлены в мастерских Большого театра СССР, на премьере присутствовал профессор Н.Г. Жиганов, давший спектаклю высокую оценку.

Б.С. Марков сформулировал недостатки первых образцов чувашского оперного искусства так: «Овладение оперными формами — это поиск, но не всегда находка. Чувашское оперное искусство далеко не однородно по мастерству и художественным достоинствам. Среди новых опер есть произведения, в которых художественное воплощение явно противоречит замыслу. Статичность драматургии, нейтральность эмоционального тона, а также известная ограниченность в использовании средств выразительности, особенно оркестра, функции которого в некоторых случаях сводятся к роли сопровождения, — все

это снижает художественный уровень пока не очень многих чувашских оперных произведений» [3, 50].

Во всех чувашских операх композиторы активно использовали традиционные приемы классической оперы, освоение которых сыграло основополагающую роль в формировании чувашской оперы. При этом что опора на классические традиции, продолженные в индивидуально-творческом преломлении, явилась доминирующим фактором в становлении чувашской оперы, на формирование ее мелодического языка большое влияние оказал чувашский фольклор, песенное творчество народа разных исторических периодов, претворение мелодических и ладогармонических особенностей которого способствовало созданию особого национального колорита, а также современная массовая песня с ее динамическим ритмоинтонационным строем, позволившая композиторам внести в оперу живые интонации быта и широко использовать музыкальную лексику эпохи.

В 1970-е гг. заметно обновился состав солистов. Наряду с уже опытными артистами, такими как А.А. Александров, В.В. Дмитриева, Т.Ф. Соколова, З.А. Степанов, Т.И. Чумакова, работавшими в театре с первых дней, начали свой творческий путь П.Д. Заломнов, А.В. Зинкина, З.З. Андреева, В.В. Васильев, А.Р. Канюка, Л.И. Кожевникова, М.Е. Мурзакова, Ю.А. Прокопьев, В.С. Редичкин, З.Н. Прокопьева, Т.В. Ситнова и др., так что к 1980-м гг. оперная труппа выросла до 30 человек. Значительно вырос и состав оркестра.

К 1990-м гг. театр осуществил постановки свыше девяноста спектаклей, в числе которых оперы А.П. Бородина «Князь Игорь», П.И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Иоланта», Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста», Ж. Бизе «Кармен», Дж. Россини «Севильский цирюльник», оперетты И. Штрауса «Летучая мышь» и «Цыганский барон», Ф. Легара «Веселая вдова», Н.М. Стрельникова «Холопка», музыкальные комедии чувашских композиторов («Свадьба» Т.И. Фандеева, «Лебедушка» и «Любовь и переполох» Г.С. Максимова и т.д.). С 1973 по 1991 гг. коллектив ежегодно выезжал на летние гастроли по городам СССР, в результате чего с музыкально-театральным искусством Чувашии познакомились в Гродно, Архангельске, Петрозаводске, Мурманске, Кургане, Грозном, Оренбурге, Калуге, Курске, Костроме, Астрахани, Пензе, Вологде, Ярославле, Рязани, Иваново, Ижевске, Саранске, Казани, Ульяновске, Йошкар-Оле.

Крупным событием в жизни Чувашского музыкального театра стали гастроли в Ленинграде (август 1989 г.) и Москве (апрель 1990 г.), где особенно высокую оценку получила режиссерская работа

Ю.И. Александрова (ныне основателем и художественным руководителем Государственного камерного музыкального театра «Санкт-Петербург Опера»), отмеченная оригинальностью сценического решения и авторским видением материала. К примеру, в опере «Похищение из серая» постановщик ввел в действие мимические образы капитана-советника паши Селима и немого слуги начальника стражи Осмина, благодаря чему сценическое повествование обрело рельефность, остроту, зрелищность. В опере «Портрет» режиссером, достигшим в своем постановочном высказывании художественной высоты гооголевского первоисточника, была поднята вечная и всегда актуальная тема непростой судьбы художника, того, как трудно в современном обществе пробиться настоящему таланту, а компромиссы нередко ведут к деградации творческой личности.

Время, озаглавленное началом перестройки, когда руководством страны был взят курс на модернизацию системы советского общества при помощи проведения экономических, политических и социальных реформ, требовало расширения культурного пространства. В искусстве и культуре происходили кардинальные перемены – образовывались художественные объединения, охваченные духом свободы и живого экспериментаторства, открывались новые театральные студии, снижался уровень цензурного контроля, снимался запрет с творчества деятелей русской эмиграции, на подмостках появлялись запрещенные ранее пьесы. Одной из новых форм диалога со зрителем стал Международный оперный фестиваль им. М.Д. Михайлова, проведение которого было данью памяти прославленному сыну чувашской земли, народному артисту СССР, солисту Большого театра, великому басу Максиму Дормидонтовичу Михайлову. В рамках фестиваля театр активно сотрудничает с мастерами отечественного и зарубежного искусства – дирижерами, режиссерами, художниками, вокалистами.

Переезд театра в новое здание на берегу Чебоксарского залива в 1986 г. позволил расширить состав труппы (к 2000-м гг. коллектив насчитывал 337 человек, из них 190 – артистического персонала) и во многом способствовал обретению музыкальным театром статуса театра оперы и балета, сделав возможным осуществление новых творческих проектов, в том числе гастрольных. С 1995 г. балетная труппа и симфонический оркестр театра начали выезжать за рубеж (Италия, Испания, Португалия, Египет, Тайвань, Китай), первое десятилетие XXI века также отмечено традиционными зимними гастрольными балетной труппы по странам Европы (Польша, Германия, Австрия, Италия, Швейцария, Лихтенштейн).

Также 2000-е гг. ознаменованы расширением творческих связей с российскими театральными коллективами – в рамках фестивальных проектов на сцене театра показывали свои спектакли Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, московские театры «Геликон-опера» и «Новая Опера» им. Е.В. Колобова, театры оперы и балета из Нижнего Новгорода, Сыктывкара, Ижевска, Йошкар-Олы. Все ярче заявляли о себе певцы В.В. Смирнова, М.И. Еланова, Л.В. Яковлева, С.И. Ефремова, О.А. Вильдяева, М.Н. Финогентова, Т.В. Тойбахтина, Т.В. Прытченко, М.Ф. Мокшанов, К.В. Ефремов, С.Х. Алексеев, Д.Н. Семкин, И.В. Снигирев, С.П. Кузнецов, И.М. Николаев, К.Г. Москалев.

Нынешние высокопрофессиональные оперная и балетная труппы, производственные цеха позволяют театру осуществлять самые сложные постановки и обеспечивать разнообразный репертуар. Он расширяется с каждым годом, и на сегодняшний день зрителям предлагают более пятидесяти названий спектаклей. Театр не только проводит престижные фестивали, но и участвует в них, ставя своей целью превращение республики в центр международного и всероссийского фестивального движения. Спектакли театра – неоднократные участники всероссийских фестивалей оперного и балетного искусства «Болдинская Осень» (Нижний Новгород), Всероссийского фестиваля «Волжские театральные сезоны» (Самара), Всероссийского фестиваля оперного и балетного искусства «Зимние вечера» (Йошкар-Ола), Республиканского конкурса театрального искусства «Узорчатый занавес», лауреаты и номинанты Государственной премии Чувашии в области литературы и искусства. Чем глубже взгляды исследователей проникают в историю чувашского музыкального театра, полную ярких премьер, фестивалей, гастролей, опытов сотрудничества с приглашенными мастерами музыкально-театральной сцены регионального, всероссийского и международного класса, тем очевиднее становится его огромное влияние, оказанное на процесс становления культуры Чувашии в целом.

Список литературы

1. Цит. по: Макарова С.И. Режиссер от Бога // Сов. Чувашия. 2009. 7 марта.
2. Илюхин Ю.А. Размышления о премьеры // Сов. Чувашия. 1962. 12 декабря.
3. Марков Б.С. *Мой театр*. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1994. 96 с.

References

1. Tsit. po: Makarova S.I. Rezhisser ot Boga [Director from God]. *Sov. Chuvashiya* [Soviet Chuvashia]. 2009. March 7.
2. Ilyukhin Yu.A. Razmyshleniya o premere [Premiere reflections]. *Sov. Chuvashiya* [Soviet Chuvashia]. 1962. December 12.
3. Markov B.S. *Moy teatr* [My theatre]. Cheb.: Chuvash. kn. izd-vo [Cheboksary: Chuvash Publishing house]. 1994. 96 p.

Примечания

¹ Почти все поставленные в первое десятилетие произведения за небольшим исключением неоднократно возникали в репертуаре в последующие этапы развития театра, что подтверждает верность репертуарной политики тех лет (если бы они не имели значения для профессионального роста чувашской оперной труппы, обращение к ним носило бы единичный характер). Так, например, к «Шывармани» коллектив возвращался в 1981, 1987 и 2010 гг., к «Евгению Онегину» – в 1972, 1982, 1989, 1993 гг., к «Чапаю» – в 1973 г., к «Алеко» – в 1998 г., к «Паяцам» – в 1972, 2000 и 2009 гг., к «Прерванному вальсу» – в 2015 г., к «Севильскому цирюльнику» – в 1979 и 1997 гг., к «Чио-Чио-сан» – в 1975 и 2018 гг., к «Нарспи» – в 1989 и 2014 гг., к «Риголетто» – в 1975, 1997, 1999 гг. Из оперетт и музыкальных комедий, поставленных в театре в данный период, такой востребованностью пользовалась только «Сильва», за которую коллектив взялся в 1991 г. и сохранил этот спектакль до сегодняшнего дня.

² Родился в д. Ходяково Чувашской АО. Окончил Чебоксарское педагогическое училище, чувашскую студию и режиссерский факультет ГИТИСа, в 1947–1954 гг. исполнял главные роли в спектаклях Чувашского государственного академического драматического театра им. К.В. Иванова. В 1959 г. возглавил созданный им Чувашский музыкально-драматический театр, где осуществил постановки свыше тридцати опер, оперетт и музыкальных комедий.

³ Рождение чувашского музыкального театра, ставшее свидетельством большого шага вперед в развитии духовной культуры всего чувашского народа, открыло дополнительные возможности перед представителями национальной композиторской школы, послужив своего рода трамплином для достижения

новых творческих высот и поводом для работы с новыми жанрами, формами и музыкальным языком. Уже с первого театрального сезона оперная труппа, симфонический оркестр и художественное руководство не только активно поддерживали национальное направление в репертуарной политике театра, но и оказывали существенное влияние на сам процесс развития национального композиторского творчества (тот факт, что большинство чувашских опер, балетов и музыкальных комедий было создано после организации театра, говорит сам за себя). Так, например, работа над постановками образцов музыкально-театрального материала помогала выявить некоторые недочеты в деятельности композиторов. В частности, многие произведения теряли художественную высоту ввиду неудачного с драматургической точки зрения либретто, что ставило перед авторами музыки задачу более тщательного подхода к выбору литературного источника на национальном языке. Примечательным было и то, что театр стал пропагандистом не только собственно театральной, но и чувашской симфонической музыки, работая с ней посредством хореографии и концертных программ. Таким образом, постановки, осуществленные на музыкально-театральной сцене, стали настоящей творческой лабораторией для национальных композиторов и явились стимулом для их дальнейшей профессиональной деятельности, поднявшей культурный уровень республики в целом.

⁴ Хотя термин «музыкальная драма» или «драма на музыке» (итал. *dramma per musica*) – это первичное название оперы, возникшее в Италии на рубеже XVI–XVII вв. и наиболее тщательно разработанное в середине XIX в. немецким композитором-реформатором Р. Вагнером, боровшимся против оперных условностей, народная музыкальная драма – явление типично русской музыкально-театральной культуры, в лоне которой возникла и чувашская. Вспоминая оперы М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, некоторые оперы П.И. Чайковского, можно сказать, что их сверхзадача состояла не столько во внедрении в оперу принципов драматического театра, сколько в показе исполненной драматизма судьбы народа в целом и отдельных его представителей в частности.

Информация об авторе

Митина Мария Георгиевна,

соискатель кафедры теории, истории, методики музыки,

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева»

428000, г. Чебоксары, Российская Федерация, ул. К. Маркса, д. 38

Information about the author

Mitina Maria Georgievna,

Applicant of Department of Theory, History, Methods of Music,

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Yakovlev Chuvash State Pedagogical University»

428000, Cheboksary, Russian Federation, st. K. Marksa, 38