

ЧТЕНИЯ ГУМАНИТАРНОГО СЕМИНАРА

Стенографический отчет

XXXV Чтений гуманитарного семинара: «Опера как институт культуры» (10 января 2009 г.), г. Рига

С участием **Мариса Купчса** – дирижера и клавесиниста, заведующего кафедрой старинной музыки Латвийской музыкальной академии, доцента;
Бориса Аврамца – музыковеда, профессора Рижской Высшей школы педагогики и управления образованием, преподавателя Латвийской музыкальной академии,
Микуса Чеже, лектора Латвийской музыкальной академии имени Я. Витолса, советника по историческим вопросам Латвийского Национального оперного театра

Во время семинара прозвучали произведения композиторов XVII–XVIII веков.

Клаудио Монтеверди (1567–1643). Ария «Музыка» из оперы «Орфей».

Генри Пёрселл (1659–1695). Ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней».

Мишель П.де Монтеклер (1667–1737). Кантата «Смерть Дидоны».

Георг Фридрих Гендель (1685–1759). Ария Альмилены из оперы «Ринальдо», Антонио Вивальди (1678–1741).

Речитатив и ария из кантаты Lungi dal vago volto.

Исполнители: Илзе Паэгле – сопрано, Ивета Дейус – скрипка, Данута Лочмеле – виолончель, Эрика Апейне – клавесин

Сергей Мазур:

Уважаемые дамы и господа, я благодарю вас за то, что вы пришли сегодня на гуманитарный семинар. Мы продолжим цикл лекций семинара, посвященной мировой музыкальной культуре. Наш гуманитарный семинар сегодня проводит XXXV-е Чтения. Тема сегодняшних Чтений: «Опера как институт культуры». Но, прежде чем представить председателя и ведущих семинара, я хочу сказать, что мы сегодня имеем прекрасную возможность проводить в зале консерватории семинар благодаря сотрудничеству с Латвийской Музыкальной академией имени Язепа Витолса и поддержке в 2009 году гуманитарных семинаров и Альманаха «Русский мир и Латвия» международным «Фондом Русский мир».

Вы уже имели возможность познакомиться с программой сегодняшнего семинара на сайте гуманитарного семинара <http://www.humanitatis.info/>, но я все-таки напомню ее. В первой части семинара у нас следующие темы. Семантика оперного представления: от античного мифа до психологии преступления. Контексты оперы. Финансирование и гонорары; структура оперного здания; организационно-технические аспекты оперных представлений. Во второй части мы обсуждаем следующие вопросы. Контексты оперы. Социально-психологические функции оперы в XVII и XVIII веках. Контексты оперы. Социально-психологические функции оперы в XIX и XX веках.

Я хотел бы представить дирижера и клавесиниста, заведующего кафедрой старинной музыки Латвийской музыкальной академии, доцента Мариса Купчса. Также музыковеда, профессора Рижской высшей школы педагогики и управления образования преподавателя Латвийской музыкальной академии Бориса Аврамца. И лектора Латвийской музыкальной академии имени Я. Витолса, советника по историческим вопросам Латвийского Национального оперного театра Микуса Чеже.

Борис Александрович, передаю вам слово.

Борис Аврамец:

Спасибо, Сергей Александрович. Добрый день. Я очень рад, что пришло столько людей, потому что сегодня как-никак рабочая суббота. Спасибо вам за это. Сначала некоторые технические сообщения. Тема, которая заявлена, на самом деле огромная, почти необозримая, хотя опере не так много лет, в такой большой исторической перспективе: чуть-чуть больше четырехсот лет, но опера оказалась настолько важным феноменом, причем феноменом не только музыкальным, но и культурным, и социальным, и идеологическим. Уже с давних времен философы создают сложнейшие тексты, благодаря им получают импульс, слушая, смотря оперные представления.

Так сложилось, что опера не родилась вот так, спонтанно, как, зачастую, кажется. Вообще нам все время придется здесь считаться с тем, что в наследство от XIX-го века нам досталось очень много ложных стереотипов, очень много поверхностных, схематичных представлений. До сих пор существуют представления о том, что происходит в сфере искусства, тем более в музыке, – если это полноценное художественное произведение, то оно всегда рождается по божественному наитию или благодаря какому-то особому вдохновению. Есть еще концепция, согласно которой настоящий композитор, так о Моцарте очень часто писали и думали в XIX веке, что это как будто какая-то замечательная птичка поет, сама не понимая, что она поет. Так вот, что касается оперы, здесь все с самого начала было совершенно по-другому. Оперу создавали сознательно, создавали феноменально умные, талантливые и образованные люди, но, тем не менее, как это всегда практически в культуре получается, делают одно, а получается совершенно другое. С оперой тот самый случай. То есть это невероятно сложное, невероятно многосоставное, многогранное явление. И, конечно же, с моей стороны, когда я формулировал эти тезисы, пункты, это была некая дерзость, но опять же осознанная дерзость, как бы замахнуться на то, что реально невозможно успеть и невозможно поднять. В нашем распоряжении неполных три часа, меньше, поскольку будет звучать живая музыка, поскольку будет перерыв, так у нас принято на семинарах. Так что, конечно, мы сможем коснуться только некоторых аспектов всей этой сложнейшей проблематики. Это первая вещь для вступления.

У вас у всех есть листочки, где обозначены важнейшие аспекты программы семинара. То есть я сразу хочу сказать, что речь пойдет не об истории эволюции жанра, речь не пойдет об особенностях музыкального языка, хотя семантики тоже неплохо было бы коснуться, то есть, что значила опера в разные эпохи, что значила и для самих музыкантов, и для певцов и для композиторов. Но особенно важно, что опера значит для тех, для кого она, собственно, и существовала, то есть для слушателей, для зрителей, заказчиков. Об этом мы тоже будем говорить. Но мне кажется, что особенно интересно здесь посмотреть на этот феномен почти с птичьего полета. То есть то, что здесь обозначено, даже чисто, казалось бы, материально-прозаические вещи: структура оперного здания, почему там все должно быть так, как уже давно сложилось, почему есть ложа, какую функцию выполнял, кстати, даже у нас в Риге, оперный буфет – это сама по себе очень интересная тема. И так, как мне это видится, это соответствует тому, что в Америке принято называть – опера как культурный феномен. Здесь оказывается важно все: и финансирование, и экономика этого дела, потому что опера – это невероятно дорогое удовольствие. Так было всегда, с самого начала, и так остается по сей день. И, несмотря на то, что у нас очередной кризис, и в культуре не знают, во что это все выльется буквально через неделю или через две недели (вы наверняка смотрите в Интернете материалы, читаете прессу).

Вы наверняка уже в курсе, что разговоры самые жуткие ведутся, что музеи и театры будут закрываться. Дело, конечно, так ужасно не повернется, но, тем не менее, сразу вспоминаются другие тяжелые годы: конец 80-х – начало 90-х, когда на полном серьезе говорили о том, что для такой маленькой страны как Латвия совершенно непозволительная роскошь содержать симфонический оркестр. Тогда как раз опера находилась на капитальном ремонте, и были голоса, что может не стоит ее вообще открывать, взять и законсервировать. Может, кто-нибудь помнит, когда оперные спектакли игрались в те времена во Дворце культуры завода ВЭФ. Были разговоры, что может и вообще не надо открывать оперный театр.

Почему я сейчас об этом вспоминаю? Потому что почти всегда у нас времена тяжелые. Это только нам кажется, что сейчас хуже всего и труднее всего. А во вторых, на том самом классическом Западе, в первую очередь в Штатах, где люди в основном прагматично ориентированные, никому в голову не приходит подумывать с такой точки зрения: а почему в тех же самых Штатах существуют оперные компании? Если исходить из этих стереотипов, в Америке, в Штатах не должно быть ни одного оперного театра, потому что все это суперзатратное дело. Надо тратить огромные деньги, при всех их неплохих материальных возможностях, продавая даже полные залы, невозможно покрыть даже треть расходов на нормальное функционирование оперного механизма, а каждая постановка требует еще дополнительного финансового вливания. Так вот, у меня была мысль очень простая: несмотря на эти огромные хлопоты, и организационные, и финансовые, опера продолжает существовать. Уже неоднократно объявляли разного рода пророки о том, что опера умерла или умрет послезавтра или через четыре дня, а оперы продолжают создаваться, оперы продолжают ставиться в самых разных манерах.

Сейчас во вступлении я хотел бы привлечь ваше внимание к самому факту, что опера и как произведение, и особенно как процесс, как постановка – это невероятно хлопотное и сложное дело. Дело в том, что в создании постановки и в его осуществлении задействовано огромное количество людей. Мы это все знаем, но, тем не менее, не лишне об этом вспомнить.

Если кто-то посещал живые трансляции оперных спектаклей в нью-йоркском «Метрополитен-опера», с этого сезона Рига тоже подключилась к этому грандиозному проекту. Представьте себе, на 800 городов мира распространяется действие этого проекта, то есть через спутники передается сигнал высокого качества изображения, очень приличный стереозвук, и все это происходит в большинстве случаев в живом, реальном режиме времени. В некоторых американских городах по ряду причин они это записывают и передают чуть позже. Кстати, сегодня будет очередная трансляция: опера Джакомо Пуччини «Ласточка». Объясню подробнее. Один из самых престижных и качественных оперных театров мира «Метрополитен-опера», опера – весьма элитарное дело... У американцев очень сильны традиции, и демократические и популистские традиции. Они

давно стали заниматься тем, что пытались приобщать широкую аудиторию к культуре, в частности, к опере. Как это происходит? С 1935 года, когда все это начиналось благодаря энтузиазму и уму руководителей, они начали раз в месяц в живом, реальном времени транслировать по радио оперные спектакли из старого здания оперного театра. Если интересно, я могу рассказать подробнее обстоятельства того, как они построили новое здание оперного театра и что это за здание. В новом театре огромный плафон, расписанный Марком Шагалом. И в фойе несколько полотен, написанных Марком Шагалом. Само здание – это большая коробка из стекла и бетона. А тогда в старом здании оперного театра, по всем описаниям оно было очень уютное, все прекрасно себя чувствовали: и певцы, и публика, но оно было совершенно не функциональное – там было очень мало места. Скажем, декорация стояла в другом месте. И чтобы взять декорацию, перед каждым спектаклем ее буквально всю перерывали. А когда переносили ее в театр, перекрывали движение транспорта нескольких кварталов. Поэтому нужно было совершенно новое здание. Так вот, оттуда, с нового здания стали передавать радиосигналы. И с каждым годом подключалось все больше городов. Для всей публики это было абсолютно бесплатное удовольствие. С тех пор трансляция идет непрерывно. И в годы Второй мировой войны трансляция не прерывалась.

Так вот, в прежние времена, в отличие от нынешних, для людей посещение оперных театров являлось основным содержанием их жизни. Работа, не работа, а вот о чем говорить с другими, о чем думать, что является источником мощнейших эмоций, это чаще всего была опера. Были времена, когда вдруг поэзия, вдруг драматический театр выдвигались на первое место, были недолгие времена, когда вдруг, в XIX веке, симфоническая музыка завоевала похожее место. Были невероятной напряженности конфликты, когда вся просвещенная часть общества (это не была многочисленная часть общества, это были аристократы, уже появилась, условно говоря, буржуазия, то есть торговцы и состоятельные люди, и просвещенные, и образованные, с утонченным вкусом, это составляло основной смысл их жизни). Именно тогда строилось огромное количество оперных театров. Те из вас, кто поехал по Европе, не могли на это не обратить внимания: поразительно, небольшой городок, 80 тысяч, 90 тысяч населения, и там есть театры, где ставятся музыкально-драматические оперные спектакли. Италия – вообще фантастика! Совсем небольшие города, население 30-40 тысяч, и там потрясающие оперные здания, которые с точки зрения архитектуры – шедевры, и внутри там невероятно изысканно, красиво и удобно, и, конечно же, функциональность. Настоящий бум – строятся здания оперных театров.

Марис Купчс:

Началось все в 1470 году, когда в Италии, во Флоренции процветала Платоновская академия. Это было замкнутое общество образованных аристократов, способствовавшее развитию культуры, искусства,

поэзии. Слово «академия», как известно, произошло от греческого *Ἀκαδημία*, т.е. посвященный древнегреческому герою Академу. Академия – это сад с гимназией к северо-западу от Афин, огороженным стеной, занятый Платоном и его школой. Некоторые историки оперы видят ее истоки в высокой греческой трагедии. Во Флоренции интересовались греческой трагедией. Теорию греческой музыки эстетики Ренессанса знали по изданным веком раньше пяти книгам Боэция, по трудам Аристотеля, Птолемея, Аристоксена, Никомаха и Платона. Для них был в особенности интересен последний, который утверждал, что музыка является в первую очередь словом, затем ритмом и лишь в последнюю очередь – звуком. Главным стремлением флорентийских музыкантов, будь то Каччини, Корси или Пери, становится психологическая выразительность – *stile rappresentativo* («представительный стиль»). Таковы эстетические предпосылки появления «Эвридики» Якопо Пери на слова Оттавио Ринуччини, поставленной в флорентийском Палаццо Питти по случаю обручения Генриха IV с Марией Медичи (6 октября 1600 г.) и считающейся первой настоящей оперой. Из тех же самых мотивов, что и флорентийцы, стремившихся к воскрешению древнегреческого искусства, исходил Клаудио Монтеверди. Он искал у греческих философов правды о человеке, чтобы лучше уловить связь между переживаниями и их музыкальным воплощением.

Опера началась как развлечение, но развлечение не такое, как мы знаем, это развлечение сугубо интеллектуальное. Первая постановка оперы проходила в здании десять метров на тринадцать, то есть это был очень маленький зал, там было очень мало посетителей. Это была первая опера, в которую попали люди. Сохранились письма, из которых мы узнаем, что некоторые аристократы были очень обижены на то, что они туда не попали. Это повлияло на представление о том, что если зал полный – это хорошо, если нет, это плохо. Можно много проводить дискуссий: хорошо или плохо, если зал полный. Считается, что для кассы это хорошо. Но все, что хорошо для кассы, не обязательно хорошо для оперы.

Впервые в Латвии мы поставили оперу в прошлом году со всеми старыми инструментами, чтобы играть так, как это было в прежние времена. Люди меняются, инструменты меняются, техника меняется, но не меняется то качество и то экологическое мышление, которое тоже очень интересное: когда начинаешь играть не на металлических струнах, а на жильных струнах, это звучит так красиво, так спокойно, так органично. Мы возрождаем этот процесс. Опера длится полтора часа. Там есть пролог. Пролог – это то, что происходит. Музыка – это богиня, она немножко объясняет, что происходит. Но самое интересное, что сама опера – это Родосское искусство, которое передает не простыми словами, а музыкой. Если вы поставите себя на место аристократа, который в XVII веке сидит в опере и слушает музыку, вы вообще не поймете, что происходит, потому что риторика – это основа основ музыки. Именно она заставляет вас волноваться и страдать. Искусство – это нечто интернациональное. Эту формулу и положили

на музыку. Опера началась как речь. И, к сожалению, на протяжении всех этих веков вплоть до середины XIX-го века, все это потерялось. Осталось только очень красивое пение, очень громкое пение.

Если мы сейчас пригласим певца с сильным голосом, то петь он будет очень громко. В то время громко не пели, зачем громкость в таком зале? Я должен вас заставить волноваться, трепетать, буду пытаться всех прекрасных дам заставить влюбиться, если, конечно, получится. Это будет, как в Аркадии, а Аркадия, как вы знаете, это счастливая страна, где пастушки и пастухи, они счастливы, у них любовь, но они об этом не говорят и этого не показывают.

Сейчас мы прослушаем отрывок из оперы Клаудио Монтеверди...

Борис Аврамец:

Это небольшой фрагмент из оперы Монтеверди, тем не менее, достаточный, чтобы кое-что заметить. Оперное искусство, особенно в те времена, абсолютно условно. Здесь никто не стремится к жизнеподобию, к реализму, к тому, чтобы было, как в жизни. Этим грешат сейчас многие постановки, даже оперные. Дело в том, что риторика лежит в основе всех искусств того времени, не только словесном, но и оперы. В опере главное было все же слово, особая организованная речь. Но принципы риторики проецировались и на инструментальную музыку, и на живопись, на театральное искусство, на искусство танца. Так что здесь очень важно? Здесь несколько слоев символики. И каждый текст берет свое начало, как и все прочее, в религиозности.

Еще в старые добрые времена сложилась великая традиция экзегетики – истолкование библейских текстов. И все образованные люди знали, что текст воспринимается на нескольких уровнях: и буквальном, и аллегорическом и символическом. Изначально опера создавалась на основе текстов древнегреческих мифов. В эпоху барокко на основе риторики сложилось исторически первое учение о музыкальных формах и принципах композиции в целом, а также техника толкования имманентно-музыкальных смыслов, основанная на связях музыки и слова. Если взять просто голые ноты, это все нужно уметь понять сразу в нескольких измерениях и найти огромное количество связей. Так рождались цепочки ассоциаций. Это задача композитора как грамотного ремесленника – довести все до реального воплощения. А задача исполнителя – все это оживить. Одно дело – написанные графические символы, другое дело – звук, потому что музыка без звука для нас не существует.

И вот еще очень важно подчеркнуть: то, что пелось здесь и то, что происходит здесь, абсолютно противоположно идее Льва Николаевича Толстого. Помните его гениальный рассказ «Холстомер»? Там много рассуждений с точки зрения настоящего реалиста, в данном случае коня, все подвергается безжалостному осмеянию. А здесь все абсолютно наоборот. Например, Игорь Стравинский, один из величайших композиторов, подчеркнул, искусство всегда должно быть искусственно, никакого реализма. Символ, метафоры – это совершенно иной мир, абсолютно другая вселенная.

Кто знает миф о Дидоне? Это было время, когда в Древней Греции было много карликовых мини-государств. И Дидона – царица небольшого островка. Рок так распорядился, что в результате бури корабль тонет, все гибнут и спасается только один пират. Он попадает на остров, влюбляется в прекрасную Дидону. Все прекрасно, но потом он вдруг вспоминает, а он настоящий античный герой, у него главное чувство – чувство долга, ему надо ехать воевать, и он уезжает. А Дидона без него жить не может и совершает самоубийство. Здесь архетипический сюжет, как и в Эдипе, здесь трагедия, абсолютно неразрешимое противоречие. Есть любовь, и есть долг. И никак нельзя, чтобы все окончилось по-хорошему.



Эней и Дидона

А сейчас самый лучший шедевр, который создавался в Европе. Это более поздние времена, это гениальный Генри Пёрселл, мастер королевской музыки. Он в основном сочинял не оперы, он сочинял музыку для спектаклей. Считается, что это один из шедевров, которые создавались в Европе.

Звучит музыка

Данный музыкальный отрывок радикально отличается от классицизма, романтизма. Во второй части нашего семинара звучит музыка Генделя и Вивальди.

Сергей Мазур:

Уважаемые дамы и господа, мы продолжаем наш семинар. Предоставляю слово Микусу Чеже, который заканчивает большое исследование, посвященное истории Рижского музыкального театра. Он расскажет об очень важных аспектах нашей рижской оперы.

Микус Чеже:

Добрый день. То, что я буду вам рассказывать – это совсем из другой оперы. Купчс говорил об опере как искусстве. А я больше буду говорить об опере как институции, потому что опера как искусство может развиваться только тогда, когда находится кто-то, кто оплачивает счета. И деньги – это очень важный аспект

для оперы. Может быть, вы слышали, что позавчера латвийская национальная опера изменила свой статус. Это больше не государственное бюджетное учреждение, а это общество с ограниченной ответственностью. Этот проект продвигался через сейм. Он связан с бюджетом и деньгами. Это означает, что опера теперь может свободнее делать с финансами то, что она захочет, если где-то эти финансы найдутся. Вы, наверное, слышали, что господин Годманис в следующем бюджетном году запретил большим государственным учреждениям спонсировать другие государственные учреждения. Это означает: главный спонсор национальной оперы «Latvijas Gāze» на следующий год не сможет дать уже тех денег, а это большие деньги, которые нужны для постановок. Самая дешевая постановка в Рижской национальной опере на сей день – это сто тысяч латов, но это дешевые постановки. А те деньги, которые были запланированы на 2009 год – это более 8 миллионов латов: это годовой бюджет, теперь уже сокращено на два миллиона и, может быть, будет сокращено еще.

Поэтому то, о чем я сегодня буду говорить, это не вопросы искусства, а это вопросы статуса и финансирования. Как возникло то, что мы называем «Латвийская национальная опера»? Почему вообще построили такой большой театр для Риги в XIX веке? Для нас это очень большой театр, который вы видите напротив Латвийской музыкальной академии, это прекрасное здание с колоннами.

Все начиналось в 1829 году, когда рухнул потолок старого городского театра, который теперь находится на улице Рихарда Вагнера. Это старый Рижский городской театр. В 1829 году во время спектакля «Белая дама» рухнул потолок, у публики началась паника. И потом на два года вообще закрыли театр, потому что люди не хотели ходить в театр, пока не сделана реконструкция. Эту реконструкцию сделали, и на улице Вагнера играли вплоть до 1863 года. В этом театре на улице Вагнера дирижировал два года Рихард Вагнер, с 1837 по 1839 год. И 1829 год, когда рухнул потолок, он губернатора Риги маркиза Пауллуччи, итальянца по происхождению, натолкнул на мысль, что нужно собирать деньги для нового большого театра в Риге. И в 1829 году он создал фонд, в который перечисляли проценты от торговли зерновыми. Это означало, что когда зерновые перерабатывали в спиртное, все это по процентам шло в этот фонд с 1829 по 1860 год. В фонде накопили более 300 тысяч золотых рублей. И поэтому в 1860 году начались работы по строительству нового театра. Годом раньше сносили стены городских укреплений, поэтому освободилось место на бывшем месте городских укреплений. И на этом фундаменте поставили фундамент теперешней Латвийской национальной оперы. При заложении первого камня присутствовал потенциальный наследник Николай Александрович.

Было несколько проектов, один дороже другого. В рижской прессе проходили большие дискуссии о том, как должен выглядеть этот театр. Проект Помштета, архитектора немецкого происхождения, петербургского профессора, критиковался. Рижские немцы в прессе

писали, что это не рижский, и не немецкий проект, что он выглядит, как греческий храм, что это чуждо немецкому духу. Поэтому проголосовали за проект Хесса, который предложил построить здание театра в неоготическом стиле. Но возникла проблема: не было оперных театров в неоготическом стиле, и очень трудно было решить вопрос с залом: как он должен выглядеть? Для неоготического стиля характерно много колонн, и значит для публики они бы заслоняли вид на сцену. В конце концов победил проект Помштета. Здание должно был быть построено в три года за определенную сумму. Во время постройки театра увидели, что этой суммы не хватает. Театр стоил в два раза дороже накопленных в фонде для строительства денег. Какой был результат? Если до 1863 года театр был под рижским ратом. Рижский рат не жалел денег для содержания театра. То теперь рижский рат попал в долги. Чтобы как-то эти долги за театр погасить, нужно было взять заем у государства. Государство тогда было Российской империей со столицей в Петербурге. И теперь Петербург мог диктовать свои условия. Одним из условий тогдашнего губернатора, Суворова, племянника полководца, было то, что театр должен быть очень большим, чтобы его могли посещать не только немцы, но и русские, и латыши, и люди других национальностей, проживающие здесь.

Почему театр был слишком большим? Если посмотреть на перепись жителей Риги, то еще в 1855 году Рига имела только 63 тысячи жителей. В 1860 году, когда началось строительство театра, было 73 тысячи жителей. И тогда, когда уже построили театр, Рига в 60-е года очень быстро росла. В 1867 году в Риге было 102 тысячи, а в 1917 году – 210 тысяч жителей. Если смотреть по национальному принципу, она росла за счет того, что увеличивалось латышское население, увеличилось и русское население Риги. Если смотрим в процентном отношении, то в 1867 году латыши составляли 23% в Риге, немцы – 42%. В 1917 году латыши уже составляли 54% от жителей Риги, немцев были только 14%. Мы видим, как увеличилось в процентном отношении латышское население и уменьшилось немецкое население. Какое это имеет отношение к опере? Оперный театр, который построили в 1863 году, официально назывался Рижский городской театр, но это был немецкий театр, других театров в 1863 году в Риге не было. Не было ни русского театра, ни латышского театра, это все появилось позже. И этот немецкий театр играл все, он играл не только оперу. Половина постановок – опера, оперетта, а вторая половина, вплоть до 1914 года – это драматические спектакли. Это был смешанный театр – на одной сцене игралось все. Сначала, когда построили этот театр, он был демонстративно немецким. Это означает: даже покраска театра, как это обнаружила Лиесма Маркова, была в немецких национальных красках. Сами стены были темно-красными, колонны оперного театра были черными, надпись под фронтоном была немецкая, надпись и фигуры были позолоченные: красный, золотой и черный цвета. А позже, когда Второй рейх объединился, он сделал их красками национального флага. Петербург не мог долго терпеть эту демонстрацию немецкой культурной автономии в центре Риги, и

поэтому потребовал, чтобы очень быстро перекрасили театр. Потом театр вплоть до Первой мировой войны

на фасад Рижского городского театра теперешней национальной оперы, на самом верху вы видите двух нимф, посередине которых расположена лира, струнный инструмент, и над лирой стоит пятиконечная звезда. Эту звезду снесли в 1990 году во время реконструкции, потому что и Лиесма Маркова считала, что эту звезду, наверное, поставили в советский период или после 1945 года. В 1997 году в академической библиотеке я нашел информацию о заводе в Берлине, который делал оригинальные цинковые фигуры для фасада Рижского городского театра. Там есть оригинальные фотографии 1863 года, где эти фигуры ставятся на фасаде. И там можно уже видеть, что пятиконечная звезда там уже есть над лирой. И поэтому, хотя это напоминает кремлевские звезды, тихо, без особого шума, когда закончили постройку нового зала, вторая очередь реконструкции была закончена, эту звезду опять поставили над лирой. Теперь она стоит, и вы можете на нее смотреть.

Если вы заходите в теперешнюю Национальную оперу, вы можете видеть ту маргинальную планировку, которую тогда еще сделали. Что мы можем там видеть? Мы видим, что на второй балкон, на те места, которые исторически были для бедных людей, ведет отдельная лестница, которая не пересекается с путями богатой публики, с публикой бельэтажа. Уже тогда была заложена структура: посетители второго балкона во время паузы не имели возможности идти до низа, а потом подниматься до самого бельэтажа, где ходит и общается богатая публика. Тогда уже было заложено расслоение: одна и другая публика не перемешиваются. Это отличается от структуры Венского оперного театра, где по лестнице можно свободно спуститься с первого балкона на бельэтажный зал. Если мы посмотрим на ценовую разницу, то тоже видим это расслоение. Но с самого начала рижский театр был довольно дорогим: во-первых, не было стоячих мест, во-вторых, на втором балконе не было мест типа галерейных, то есть не было той системы, которая была в театре ЛаСкала: одна деревянная скамья, где места не нумерованы. Это значит, что на одной скамье можно довольно много людей сконцентрировать, а это, в свою очередь, означает меньшую себестоимость каждого места. Таких мест в Рижском городском театре не было, каждое место было отдельно, все места были пронумерованы.

Сам театр и зал выглядел совсем по-другому. Но что было общего? В Рижском городском театре никогда не было царской ложи, центральной ложи, самой уважаемой. Царская ложа была разрешена только в так называемых императорских театрах, театрах, которые были только в Петербурге и в Москве. В Риге было только две ложи, ложи власти. На левой стороне была ложа губернатора, теперешняя ложа президента, на правой стороне – ложа городского совета, это теперешняя ложа кабинета министров. Это как бы противопоставление двух ветвей власти. Это самые

был нежно-зеленым, он был один период розовым, но он не был белым. Белая краска появляется после Первой мировой войны. Архитекторы цинично говорят, что белая краска – это краска бедности. Если нет краски, все красят белым цветом. Но белая краска – это краска латышей и литовцев, это как бы идентификация балтов. Марис Ветра, знаменитый латышский тенор 20-30-х годов сочинил книгу, которая называется «Мой белый дом», поэтому белая окраска, светлая окраска осталась как идентификационная и в поздние времена.

В 90-м году, когда началась реконструкция театра, архитекторы и Лиесма Маркова предложили вернуться к интерьеру немецкого городского театра по окраске. Если помните, в послевоенные годы даже в 70-е–80-е годы бельэтажный зал был белым, поэтому его называли «Balta zāle». Теперь, во время реконструкции, возобновили ту окраску, которая была в Рижском городском театре с 1887 года – коричневый, красный, темно-зеленый и золотистый цвета. Также темнее, чем раньше, стал большой зал Латвийской национальной оперы. Архитекторы хотели и снаружи покрасить, как это было в 1863 году, в темно-красный, черный и золотые цвета. Но в 1990-е годы, особенно после краха банка «Балтия», были большие проблемы. Если помните, Рига была плохо освещена по вечерам. В конце концов победило мнение, что если театр будет окрашен в темные краски, как он был изначально покрашен, он не будет излучать свет, он будет поглощать свет и будет слишком депрессивным для центра Риги. И эта ненаучная точка зрения победила.

Еще один исторический курьез произошел во время реконструкции театра. Если вы внимательно смотрите



плохие места в театре. С этих лож не видно левой стороны сцены из-за большой арки. Поэтому, когда президент Вайра Вике-Фрейберга приходила на оперу «Севильский цирюльник», где первый акт происходит на левой стороне сцены, где есть кровать и там певцы поют и, так сказать, живут, она первое действие вообще не могла видеть. Но для власти неважно что-то видеть, важно, чтобы их видели.

Шли большие дискуссии, делать открытые или закрытые ложи. То есть нужно ли делать красивые кованые решетки, чтобы можно видеть, кто сидит, как одеты дамы, видеть дамские платья. Но это могло отпугнуть дам от посещения театра. И поэтому решили, что Рига все-таки не Вена и не Париж, и что дамы не так часто смогут платья менять.

Потолок зала с 1863 по 1882 год был покрыт стеклянной мозаикой. Каждый сегмент этого стеклянного потолка освещался газовыми рожками. Во Франции до сих пор кое-где такая старая система освещения сохранилась. Но из-за этого освещения в 1882 году в июне театр сгорел во время репетиции. Все началось с этого газового освещения. Сам газ не был виновен в пожаре. Если бы был виновен газ, то просто бы произошел взрыв. Следствие определило, что за эти годы скопилось много пыли, и что загорелась пыль. Театр выгорел до самых стен. Спасти удалось всем, кроме одного девятнадцатилетнего польского работника Касторского. Его тело нашли на теперешнем втором балконе кулуара. И потом с 1882 года по 1887 год пришлось играть в деревянном театре, там, где 11-й и 6-й трамвай делают кольцо. Там, в деревянном театре первый раз показали в Риге знаменитую оперу Бизе «Кармен».

После возобновления работы театра в 1887 году немного поменялась и вся система. И теперь, чтобы стало понятно, как дошли до интернациональной оперы. Я уже рассказывал, что рижский рат залез в долги, потом взял государственные гарантии, но денег не хватало, поэтому Рижский городской театр стали спонсировать две гильдии. Большая Мариинская гильдия и Малая (ремесленников). Деньги давали до тех пор, пока у Малой гильдии не отобрали земли, которые были для выпаса скота. Малая гильдия, таким образом, потеряла имущество, которое давало возможность копить деньги и давать их театру. Она выпала из игры. Осталась только Большая гильдия. Эта Большая гильдия заключала контракты с рижским городским управлением, и после 1887 года стала независимой от России и могла управлять этим театром.

Все шло хорошо до 1914 года: в театре выступали знаменитые дирижеры, знаменитые певцы, например, знаменитый дирижер Бруно Валтерс, который был и в Вене, и в Риме, и в Нью-Йорке, и Фриц Буш, певец Карл Керн, Язеп Шварц. Все было прекрасно до 1914 года. В августе 1914 года началась Первая мировая война и Российская империя велела закрыть все немецкие театры. Театр рижский остался как субстанция, он остался пустой. Все немецкие певцы, оркестранты, которые были из Германии, из Австрии, уехали. Почему они были из всех немецкоговорящих стран? Потому что в

Риге не было своей консерватории. Для Риги было проще не самим выращивать певцов, оркестрантов, легче было их купить. А поскольку Рига была богатым торговым городом, они могли закупить хорошие силы. Итак, 1914 год менял ситуацию: закрыли театр как немецкий театр и российская власть решила тут запустить русскую оперную труппу. И запустили труппу Рудина и Огарова. Ситуация снова поменялась в 1917 году. 3 сентября 1917 года Ригу заняла немецкая армия. 6 сентября даже приехал Кайзер Вильгельм Второй, чтобы осмотреть ситуацию. И как эта ситуация обернулась для двух городских театров. Немецкие власти под управлением Хофмана решили, что здесь нужно возобновить немецкий театр, что и произошло. И до 31 декабря 1918 года немецкий театр опять работал. В августе 1918 года из Петрограда приехал оперный поезд с латышской оперой, но у них не было места, где бы они могли выступить с «Летучим голландцем» Рихарда Вагнера и другие спектакли. И они через этого Хофмана в Риге запустили во втором городском театре, тот, который был русский театр. Русскую труппу переселили в общество «Улей», где сейчас находится театр русской драмы. Эта операция Хофмана была, в принципе, как реванш за то, что русские власти разрешили запустить в немецкий театр русскую труппу. Эта была просто игра истории.

И в начале 1919 года, когда снова менялась власть, пришел Петерис Стучка и советская власть в январе 1919 года, они решили национализировать оба театра. Во втором театре остался латышский драматический театр, то, что с осени 1919 года стало называется национальным театром, а в первый городской театр запустили опытную труппу. А в январе 1919 года они именовались «Опера советской Латвии». В мае советская власть пала и труппа возвратилась к старому названию Латвийская опера, потому что не могла называться по-прежнему. Она уже тогда, в первый раз потеряла государственный статус, который дала советская Латвия, потому что с исчезновением советской Латвии, исчез и государственный статус. Латвийская опера опять стала частной. И второе попытка остаться в этом театре в августе 1919 года большая гильдия имела еще этот контракт, что и управление, что тут может работать немецкий театр вплоть до 1926 года. У большевиков не было военной власти, чтобы защитить этот контракт или эту позицию, и 16 августа 1919 года Первая курземская дивизия под предводительством генерала Балодиса взяла оба театра. И вот такой исторический курьез – вплоть до 23 сентября оба театра были на балансе министерства обороны Латвийской республики. 23 сентября 1919 года состоялось совещание кабинета министров под руководством Карлиса Улманиса, на котором решили, что создается латвийская национальная опера. Они просят министерство обороны отдать театр и второй театр передать на баланс министерства образования. Министерство обороны нехотя, но все-таки отдает театр министерству образования. Как вы знаете, министерства культуры в 20-е – 30-е годы не было в Латвии, поэтому бюджет шел через министерство образования. Итак, второго декабря

официально начала работать Национальная опера. И потом уже этот статус государственной оперы сохранялся, менялись только государства. Не менялся статус оперы как самого репрезентативного театра Латвийской республики. То, что театр поменял статус, и он уже больше не государственный, а общество с ограниченной ответственностью, не имеет отношения к самой идее репрезентативности. Официально в театре работает 632 сотрудника Латвийской национальной оперы. Работа этих людей должна быть оплачена для того, чтобы вы могли увидеть то, что есть на сцене. Это означает, что латвийская опера как большой национальный корабль. В этом году должна завершиться реконструкция, чтобы строилась третья очередь, зал для репетиции и так далее. Возможно, из-за финансового кризиса строительство будет запаздывать, еще несколько лет будем ждать.

Борис Аврамец:

Я бы хотел дополнить.

Первый акт оперы – это особое, утонченное развлечение для суперэлитарной публики, аристократов, людей, по всем параметрам отличавшихся от остальных: голубая кровь, богатство, образованность, очень развитый вкус, колоссальная амбиция, все происходит только для них, никто из посторонних не мог попасть. Марис вспоминал, как постепенно начинает появляться публичный оперный театр. Сначала это появляется в Италии, затем в других западноевропейских странах, но там давно были организационные и финансовые принципы. Чаще всего в Италии в небольших городках играли в оперных театрах. Уже всем было понятно, что это престижное дело. И если в какой-то провинции или в каком-то городе нет оперы, то это был повод для постоянных насмешек, упреков. Зачастую даже не давали слова сказать: «Что вы там говорите, у вас даже оперы нет». Опера – дело статусное, это престиж, это власть, это влияние. Время идет вперед, появляется новая сила – богатые ремесленники, торговцы, зарождающаяся буржуазия. Они тоже хотят участвовать во всем этом, у них власть и влияние. И тогда что начинает происходить во многих европейских странах? Оперные здания строились, фактически, вскладчину. Несколько семей этого региона, области договариваются: на долевыми основах они скидываются,

строят здания. Но поскольку времена меняются, надо считаться с обществом в более широком смысле этого слова.

Как это все происходило? Вначале в партере не было кресел – люди стояли. Более молодые, сильные мужчины стояли. Для людей постарше и для дам нужны были ложи, один или два яруса. Когда только начали строиться театры, было все понятно, что кому принадлежит. Несколько семейств делили между собой все ложи. У кого больше амбиций, больше финансовых ресурсов, могли себе позволить пять или шесть лож. И в эти ложи уже никогда не могли продаваться билеты по определению. Они полностью в их распоряжении, они само хозяева, кого хотят, того и приглашают. И только наверху, в галереях допускалась публика, условно говоря, с улицы. Но там был очень строгий выбор. Кто угодно туда попасть не мог. Но билеты уже были доступны, скажем, для тех же самых богатых ремесленников.

Далее, когда вот так строились театры, там начинались очень интересные параллельные вещи. Если посмотреть на театр тех времен как бы в разрезе, сам зал не такой большой, каждая ложа как бы расширяется, впереди два или три ряда кресел. То, что дальше, никому не видно ниоткуда. Дальше находятся кресла, столы, на столах фрукты, вино, пирожные, кроме того диваны. Раньше актеры не могли себе позволять такую роскошь, как играть в сезон по десять, двенадцать спектаклей. Чаще всего два, три спектакля. Я говорю про ранний период, XVIII-й век. Соответственно, публика эти оперы знала наизусть, поэтому каждый раз смотреть спектакль с начала и до конца было не нужно. Поэтому, типичная ситуация: идет спектакль, публики почти нет. Полная галерка, там настоящие меломаны, могут оперу слушать по несколько раз, а в партере, особенно в ложе, народа как будто бы нет. Когда приближается коронная ария, вдруг появляется публика, где они были до этого и что они делали до этого? А они в этих продолжениях лож занимались своими делами. Там, где две-три комнаты, велись переговоры, заключались политические союзы, договаривались о сделках, назначались свидания. Опера стала важнейшим центром социальной жизнедеятельности в самых разных ее проявлениях...

Звучит музыка