

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Предлагаемая вниманию читателей книга имеет своей целью дать характеристику того, что представлял собою на известном отрезке времени — приблизительно от середины 90-х годов прошлого столетия до 10-х годов нынешнего — б. Мариинский театр, ныне Государственный Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

Приступая к осуществлению этой задачи, автор руководствовался одним, чрезвычайно, с его точки зрения, важным обстоятельством: бедностью литературы о русском оперном театре в противоположность литературе о драматическом театре, бедностью такой литературы, которая освещала бы деятельность выдающихся артистов оперной сцены. В то время, как о Мочалове, Каратыгине, Щепкине, Мартынове, Самойлове, Садовском, Савиной, Ермоловой, Комиссаржевской и других знаменитых деятелях драматической сцены написано множество статей и отдельных монографий, — об артистах оперных нельзя было почти ничего, кроме самых общих, мало говорящих воображению читателя фраз, вроде, например: «Г-н Стравинский по обыкновению был очень хорош...»

Происходило это по следующей причине.

О театре драматическом всегда писали люди не столько вообще литературные, не непременно специалисты по истории и теории литературы, не профессора и преподаватели именно этого предмета, но люди прежде всего театральные, подходившие к вопросу с театральной точки зрения. Эта точка зрения предполагает прежде всего искусство сцены, а, стало быть, искусство актера. Поэтому в статье наряду с оценкой литературного и сценического достоинства пьесы обязательно являлась и оценка актерской игры. Появлялись и статьи, трактовавшие только о каком-нибудь одном драматическом актере, о том, как он исполняет ту или иную роль. Прототипом статей подобного рода явилась знаменитая статья Белинского о Мочалове, при чтении которой, как живой, встает перед глазами, спустя почти сто лет, образ Мочалова — Гамлета.

О театре же оперном писали всегда специалисты музыканты, до крупных композиторов включительно, и они все свое внимание сосредоточивали главным образом на партитуре, на достоинствах и недостатках исполняемого произведения и лишь в самом конце, когда у них уже не оставалось места, добавляли несколько слов об игре артистов. Отдельных статей, посвященных какому-нибудь оперному артисту с целью разъяснить и увековечить его творчество, встречается чрезвычайно мало, да и то в них всегда говорится прежде всего о пении, а потом уже об игре; последняя понимается, как нечто вовсе отдельное от пения, а не связанная с ним неразрывно. Что становление художественного образа в опере — дело столь же важное, как и на драматической сцене, этот вопрос мало кого интересовал. Качество голоса, умение им владеть, музыкальность исполнения доминировали над всем остальным.

До актера музыкального театра, до поющего актера, как до какой-то театрально-музыкальной аксиомы,

додумались только в наши дни. В те же годы, к которым относятся мои воспоминания, подобной аксиомы не существовало вовсе. Путь актера музыкального театра еще только намечался. И брели по этому пути лишь отдельные талантливые одиночки.

Задача, поставленная автором настоящей книги, заключается в том, чтобы по мере возможности, т.е. соразмерно силе отложившегося в памяти впечатления, воссоздать облики тех певцов, которые шли по пути художественного реализма на оперной сцене, сопоставляя с ними и таких артистов, которым этот путь был совершенно чужд; тех певцов, которые понимали, что опера не есть только, по выражению А. Н. Серова, «костюмированный концерт»; тех певцов, что, однажды осознав подобную истину, не могли уже удовлетворяться только прямым своим ремеслом — извлекать из горла более или менее приятные звуки, и присоединили к своему певческому искусству искусство актерское, добиваясь самой полной между ними гармонии. Удалось ли это автору, — пусть судит читатель.

Но автор почтет себя совершенно счастливым, если окажется, что настоящий скромный труд в какой-то степени восполняет пробел в нашей литературе об оперном сценическом искусстве.

Глава I

РЕПЕРТУАР

К началу 90-х годов XIX века Мариинский театр представлял собой вполне сложившийся художественный организм, вступивший в пору своего расцвета. Все его отдельные части работали четко и бесперебойно, стремясь дружными усилиями к созданию законченного во всех частях музыкального спектакля. Конечно, это было на уровне тех требований, которые тогда к такому спектаклю предъявлялись. Всякая эпоха имеет свои требования к искусству. Они, эти требования, могут оставаться на протяжении довольно долгого времени неизменными. Вкусы приобретают устойчивость. В частности, в русской опере постоянство вкусов в значительной степени поддерживалось итальяноманией всякого рода: предпочтением итальянских опер и с ними схожих по манере письма всяким другим, предпочтением итальянских певцов и их манеры тоже всяким другим; последнее осталось в наследство от казенной итальянской оперы. Все это, конечно, имело большое значение, пока существовала, — а существовала она долго, — казенная итальянская опера, и с нею Мариинскому театру на протя-

жении добрых двадцати пяти лет приходилось вести неустанную борьбу. Но к тому времени, к которому относится мой рассказ, казенная итальянская опера более не функционировала. Прекратилось и влияние, которое только она одна и могла оказывать, потому что частная антреприза уже никаким влиянием не пользовалась. Прекратилась, следовательно, и борьба, из которой Мариинский театр вышел победителем, но не потому, что противник внезапно исчез с поля брани, а потому, что в самом себе театр выработал такие силы художественного противодействия, с которыми ему никакой противник уже не был страшен. Он превратился в могучий организм, и нужно было смотреть лишь за тем, чтобы он не одряхлел.

Что же мы слушали в Мариинском театре?

В его сезонный репертуар в 90-х годах XIX века и в 10-е годы века XX входило обычно от 20 до 30 опер, в среднем можно считать 25, причем количество русских и иностранных было приблизительно одинаково. Из русских опер в основном репертуаре стояли в качестве обязательных: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Русалка», «Князь Игорь», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Демон». Остальные русские оперы периодически то появлялись, то исчезали. Иные появлялись потому, что дирекция вдруг вспоминала: «что-то давно не шла «Рогнеда» Серова, давайте, возобновим». Другие — потому, что авторы их только что написали и сумели добиться постановки, что бывало делом далеко не легким. Например, Римский-Корсаков в те годы фавором у дирекции не пользовался. Я помню, как неожиданно в репертуаре вдруг всплыла «Майская ночь», потом столь же неожиданно «Снегурочка», а в промежутке, в 1895 г., в качестве новинки явилась «Ночь перед Рождеством», продержавшаяся всего два сезона, да и то

с грехом пополам, потому что во втором сезоне была исполнена всего лишь три раза. А затем когда Римский-Корсаков представил в дирекцию своего только что написанного «Садко», то встретил отказ. Внедрение опер Римского-Корсакова в репертуар Мариинского театра последовало много позже, уже в начале XX столетия, причем тому содействовало одно постоянное обстоятельство.

В 1901 г. на пост директора императорских театров после кратковременного правления С. М. Волконского назначается В. А. Теляковский, бывший офицер лейб-гвардии Конного полка, по поводу чего тогдашняя желтая пресса и часть публики, жившая ее умом, сплетничали:

— Ну и дела! Кавалерийских полковников назначают управлять театрами... Как будто это все одно, что командовать эскадроном!

Нам не было известно, как Теляковский командовал эскадроном и вообще хорошо ли он сидел в седле. Но в кресле театрального директора он сидел прочно и умел разбираться в том, что кругом происходило. Будучи сначала управляющим московскими императорскими театрами и как раз в годы расцвета Мамонтовской оперы, он не мог не видеть, что оперы Римского-Корсакова имеют там огромный успех, не подогретый никакой трескучей рекламой. Произошло это, конечно, отчасти потому, что московская публика отличалась большей демократичностью, нежели петербургская, ее вкусы по отношению к театру были тоньше и кроме того в ней в значительной степени отсутствовала та аристократически-придворная прослойка, что, сидя в ложах бельэтажа, задавала тон в Петербурге. Петербургская публика встретила достаточно холодно появление в Мариинском театре опер Римского-Корсакова в большем против преж-

него количестве, но раз брешь была пробита, дальше дело пошло как по маслу. Кроме того, Теляковский умел подбирать себе неофициальных советников, и два художника, Коровин и Головин, звезды которых тогда только что засияли на театральном небосклоне, стали его супер-арбитрами в делах художественного оформления спектаклей, оперных по преимуществу. Оба они приобрели интерес к театральной живописи у Мамонтова, но Головин мелькнул в этой области метеором, Коровин же проработал несколько лет и выполнил ряд постановок, в том числе «Садко».

Так или иначе, по тем или другим причинам, но Римский-Корсаков с начала XX века прочно внедряется в репертуар Мариинского театра. Сначала, по почину еще С. М. Волконского, ставится его «Садко», затем «Царская невеста», далее следуют «Сервилия», «Сказание о граде Китеже» и «Сказка о царе Салтане». В промежутках возобновляются «Псковитянка» и «Майская ночь»).

Еще более злая судьба постигла Мусоргского, имя которого в 90-х годах вовсе не фигурировало на афишах Мариинского театра. Если о «Борисе Годунове» старые меломаны имели еще какое-то понятие, вспоминая первых исполнителей: Мельникова — Бориса, Платонову — Марину, Комиссаржевского — Самозванца, Палечека — Рангони, то о «Хованщине» и слыхом не слыхали. Вообще судьба этих гениальных творений поистине изумительна. «Борис Годунов» был впервые поставлен в Мариинском театре в 1874 г., находился в репертуаре до 1882 г., но выдержал за девять лет всего 26 представлений. Затем он был снят и совершенно забыт. О существовании этого музыкального шедевра уже только в 1896 г. напомнил петербургской публике Н. А. Римский-Корсаков, который к этому времени заново переорке-

стровал оперу и с помощью Санкт-Петербургского общества музыкальных собраний поставил ее в только что тогда отстроенном Большом зале нового здания Консерватории. Всего тогда состоялось четыре спектакля, и Римский-Корсаков сам ими дирижировал. Состав был смешанный: частью из выпускных учеников Консерватории, частью из артистов Мариинского театра; так, Самозванца пел Морской, а Варлаама — Стравинский. После этого явилась на гастроли Мамонтовская опера и показала «Бориса Годунова» с Шаляпиным. Извлечение из-под спуда двух замечательнейших произведений русской музыки — «Бориса Годунова» и «Хованщины» — составляет огромную заслугу Мамонтова перед искусством. Тем не менее, несмотря на бесспорный успех произведений Мусоргского у петербургской публики, дирекция Мариинского театра все никак не могла решиться возобновить «Бориса Годунова», и последний появился там только в 1904 году. И то это было вызвано скорее тем обстоятельством, что у Шаляпина в это время уже был контракт с обязательством петь в обоих театрах, т.е. в Московском Большом и в Петербургском Мариинском, а роль Бориса к этому времени стала одною из его коронных ролей. Таким образом, только с 1904 года «Борис Годунов» прочно укрепляется в репертуаре Мариинского театра. Ведь и публика стала наконец разбираться в его красотах. А тут еще из Парижа, где стараниями Дягилева «Борис Годунов» был поставлен, и, конечно, тоже с Шаляпиным, на сцене Большой оперы, донеслись восторженные возгласы: и публика, и критики по достоинству оценили Мусоргского. Получился в некотором роде конфуз: мы, которым надлежало уже давно разобраться во всех красотах «Бориса Годунова», оказались лишь не на много опередившими парижан. А с «Хованщиной»

вышло и того хуже: законченная, исключая одной сцены, в 1881 г. в год смерти композитора, она увидела свет театральной рампы Мариинского театра лишь в 1911 г., т.е. спустя 30 лет! Таковы были темпы освоения того, что сейчас является для нас уже классическим наследием, зная которое стало обязательным для всякого мало-мальски музыкально образованного советского гражданина! И все это вследствие невообразимой косности заправил императорских театров, их чисто бюрократическому подходу к делу и полному непониманию искусства. Но и то сказать: чего можно было ожидать от возглавлявшего почти 20 лет императорские театры обер-гофмейстера Всеволожского, у которого был столь утонченный аристократический нос, что он не любил Александринский театр, потому что от последнего, по его собственному выражению, «воняет лаптем». А «Хованщина» в представлении его высокопревосходительства, к тому же влюбленного в XVIII век во французском его преломлении, то есть с мушками, пудрою, изысканными париками, расшитыми кафтанами и красными каблуками, тоже должна была относиться к числу произведений, от которых «воняет лаптем». Да и подзаголовок у нее был подозрительный: «народная музыкальная драма».

Так обстояло дело в Мариинском театре с такими русскими операми, которые сейчас зачислены в классическое наследие, подлежащее самому пристальному, самому любовному изучению и самой тщательной реставрации, так обстояло дело в том театре, который, почитая себя первым в стране, должен был бы давать тон частным антрепризам. А на поверку выходило, что частные театры его перегоняли. Я уже сказал выше, как Мамонтов извлек из архивной пыли Мусоргского. Замечу еще, что раньше, чем «Хованщина» добралась до Мариинского театра, петербургской публике уда-

лось послушать ее в 1907 году в спектаклях частной антрепризы в театре Консерватории и в постановке режиссера Арбатова. Из других русских опер периодически появлялась «Корделия» Н. Ф. Соловьева. Никаких новых горизонтов эта опера не открывала и была скорее всего каким-то своеобразным преломлением на русской почве мейерберовского стиля. И сюжет ее, сильно драматический, заимствованный из драмы французского драматурга Сарду, переносящий воображение зрителя в Сиену XII века в разгар борьбы гвельфов и гибеллинов, и нарядная очень ловкая оркестровка, и эффектные большие ансамбли, и не менее того эффектные, весьма патетические арии, написанные удобно для голосов, — все это было весьма в стиле так называемой «большой оперы» и нравилось публике, тем более, что исполняли «Корделию» в Мариинском театре очень хорошо.

Гораздо более прочное положение занимали оперы Направника. В мое время их было две: «Дубровский» и «Франческа да Римини». Из них «Дубровский» особенно пришелся по душе публике. Во-первых, известную роль играл здесь пушкинский сюжет, всем хорошо знакомый и гораздо более близкий нашему пониманию, чем какая-то там борьба партий в средневековом итальянском городе. Во-вторых, Направник хотя и следовал в своей опере стилю Чайковского и таким образом как бы популяризировал музыкальные идеи своего более мощного по таланту собрата, тем не менее обладал достаточно ярким дарованием, чтобы вносить в эту популяризацию нечто свое и вообще выражать свои мысли ясным, простым, доступным языком. Отсюда успех его «Дубровского», который продержался на мариинской сцене очень долго.

Из опер Рубинштейна, кроме упомянутого выше «Демона», в разное время появились «Фераморс»

и «Нерон». Большого художественного события из этого не получилось, ибо Рубинштейн по форме и содержанию своего музыкального мышления — композитор второго плана, и если он так на шумел своим «Демоном», то только потому, что ему удалось сочинить чрезвычайно эффектную в голосовом отношении партию Демона, за которую и ухватились немедленно все русские баритоны. «Нерон» был поставлен Мариинским театром, кажется, больше из зависти к своему консерваторскому соседу (в частной антрепризе эта опера шла с успехом благодаря известному провинциальному тенору Клементьеву, который и впрямь очень хорошо передавал Нерона). Но в Мариинском театре опера Рубинштейна не удержалась, несмотря на выразительное исполнение заглавной роли Ершовым и Давыдовым.

Столь же малым событием был и «Сарацин» Кюи. Совершенно слабая драма Дюма, повествующая о том, как король Карл VII французский посетил одного из своих вассалов и что за этим последовало, сама по себе для русской публики не представляла никакого интереса, превращенная же в оперу и подавно. Ибо оперный стиль Кюи, мелкий по формам, маловыразительный, очень быстро прискучивает, и никакое исполнение не спасает оперы Кюи от минутного успеха, несмотря даже на наличие в них — и в «Сарацине», в частности, — отдельных номеров лирического характера, весьма привлекательных по мелодической линии и глубине выражаемого ими чувства. «Сарацин» продержался в репертуаре Мариинского театра всего два сезона.

Совершенно иное отношение проявляла казенная дирекция к иностранным операм. Так, «Сельская честь» Масканьи, впервые поставленная в Риме в 1890 году появилась в Мариинском театре в январе

1893. Опера «Паяцы» Леонкавалло, поставленная в первый раз в Милане в 1892 г., уже через год, в ноябре 1893 г., была дана в Мариинском театре. Особенно же везло французскому композитору Массне. Темпы освоения Мариинским театром творений этого автора поистине рекордные, что легко видеть из нижеследующего:

Первые представления

«Манон»

Париж	Петербург
Январь	Декабрь
1884 г.	1885 г.

«Эксклармонда»

Париж	Петербург
Июль	Январь
1889 г.	1892 г.

«Вертер»

Париж	Петербург
Январь	Январь
1893 г.	1895 г.

Если к этому добавить, что опера другого француза — Сен-Санса — «Самсон и Далила» тоже недолго ждала: ее постановка в Париже — ноябрь 1892 г., у нас в Мариинском театре — ноябрь 1896 г., то список будет очень показателен, особенно при сопоставлении с ожиданием «Хованщины» в течение 30 лет, — срока, за который целое поколение зрителей успело вырасти и созреть, а целый ряд артистов сойти со сцены после длительного на ней пребывания, так и не ознакомившись с «Хованщиной». Это стремление браться за французскую оперу, даже не вникая в ее художественные достоинства, очень показатель-

но для тогдашней дирекции. С одной стороны, надо было считаться со вкусами своего «главы», а с другой — с модой на все французское, которой, независимо от того, выражается ли она в покрое платья или в стиле художественного произведения, неизменно следовали аборигены Мариинского театра из лож бельэтажа, 1-го яруса и кресел первых рядов. Контакт с Парижем был непрерывный, норд-экспресс (специальный поезд-люкс Международного общества спальных вагонов) курсировал круглый год два раза в неделю, и можно себе легко представить, как наши тогдашние галломаны, деда которых не только говорили и писали, но и думали по-французски, возвращаясь из Парижа, восклицали: «Как! Весь Париж только и говорит о «Манон», а у нас она еще не поставлена! Надо сказать Всеволожскому!» Или: «Весь Париж кричит об «Эсclarмонде» и особенно с Сандерсон, а она у нас еще не поставлена! Послушайте, князь, вы хороши с Иваном Александровичем Всеволожским, шепните ему, чтобы он приказал поставить у нас «Эсclarмонду», да чтобы заодно и Сандерсон пригласили!»... Князь охотно шел, шептал, Всеволожский приказывал, остальные беспрекословно повиновались. Тут даже всесильный Направник не мог бы ничего возразить, потому что рисковал бы услышать в ответ: «Таково желание двора». И «Эсclarмонда» водворялась в репертуаре. Мне привелось услышать эту оперу в 1898 г., когда в ней выступала Большка, и могу только сказать, что если в ней и имеются известные музыкальные достоинства, зато это самая глупая из всех мною слышанных опер, глупее даже «Искателей жемчуга» Бизе. К ней полностью применимо выражение Вольтера, сказавшего однажды, что — «если слова слишком глупы для того, чтобы их говорить, то их поют». В ней на каждом шагу

всякие нелепости. Какой-то византийский император Форкас, устав от правления, удаляется в Арденнский лес, который, как известно, находится в теперешней Бельгии, и хочется спросить его: «Ну, а ближе-то места ты не нашел, чтобы отдохнуть?» В этом же Арденнском лесу неожиданно раздаются фанфары, призывающие желающих поспешить на турнир в Византию. Эсклармонда, дочь Форкаса, от нечего делать занимается волшебством, вызывает духов, причем вызывает не как-нибудь просто, а вопит для пущего убеждения духов на сопрановом ми надчертной линейки. Что хорошо для птиц, то вовсе не приличествует человеку, а нота эта, вдобавок повторенная многократно, — чисто птичья. Это только вокальный трюк, и ничего больше. Но так как без этого трюка не обойтись и так как в годы сочинения «Эсклармонды» трюкачеству этому предавалась одна лишь Сибилла Сандерсон, примадонна парижской Большой оперы, то Массне и поспешил написать партию своей героини именно для нее. Таким образом, ставя оперу в Мариинском театре, пришлось пригласить и Сандерсон. Когда же последняя, спев восемь спектаклей, отъехала в Париж, то и опера Массне одновременно «съехала» с репертуара до следующего сезона, когда ее снова вытащили на свет по случаю гастролей московской примадонны Альмы Фострем, у которой тоже эти птичьи ноты были в голосе. А потом «Эсклармонда» опять показывалась: «один раз в 1897 г. опять-таки для Сандерсон и пять раз в сезон 1897—1898 г. для Больски, и снова пять раз для нее же в сезон 1905—1906 г., после чего отправилась со всем своим реквизитом в кладовые дирекции, на этот раз уже на вечный покой.

Но, к счастью, подобные происшествия, ничего общего с подлинным искусством не имеющие, слу-

чались не так уж часто. В основном же иностранный репертуар состоял из опер, давно получивших мировое признание и содержавших в себе такие элементы художественности, которые обеспечили им долгую жизнь. Из опер французских композиторов мы слушали «Фауста», «Ромео и Джульетту» и «Кармен». Из них «Фауст» и «Кармен» держались в репертуаре непрерывно. Оно и понятно, ибо в частности «Фауст» представляет собою благодарнейший материал для певцов, и ни один театр в эпоху, когда прежде всего думали о вокальном искусстве, без него обойтись решительно не мог. То же можно сказать и про другую французскую оперу — «Гугеноты» Мейербера, которая также представляет собою для певцов значительные трудности, а следовательно и интерес в их преодолении, возможность показать голосовые данные. «Гугеноты» поэтому тоже входили в основной репертуар театра по иностранной линии и к ним периодически присоединялся «Иоанн Лейденский» («Пророк») того же Мейербера; периодичность его появления зависела от того, было ли кому петь главную партию, представляющую значительные трудности в чисто звуковом отношении. В мое время партию эту пел Фигнер, после него Ершов, много позже Алчевский. Из других французских композиторов иногда появлялся Обер. Так, я помню его «Черное домино», «Фенеллу» и особенно «Фра-Диаволо». Но никогда не ставился Берлиоз. Это удивительный факт, что русская оперная сцена как-то вообще прошла мимо Берлиоза, крупнейшего музыкального маэстера Франции, создавшего четыре оперы: «Взятие Трои», «Троянцы в Карфагене», «Бенвенуто Челлини» и «Беатриче и Бенедикт». Только вторая из них в 900-х годах ставилась в Москве на сцене Большого театра. Пренебрежение же в Мариинском театре

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru