



КАК КОСМИЧЕСКИЕ РАКЕТЫ
«БОРОЗДИЛИ» БОЛЬШОЙ ТЕАТР

В июле 1974 года в аэропорту канадской столицы царило необычное оживление. Сотни людей с тюками и чемоданами выстроились в длинную очередь на таможенный досмотр, на несколько часов нарушив привычную работу воздушной гавани. Почти у каждого из стоявших багаж весил ровно 20 килограммов — в противном случае пришлось бы доплачивать. И все же у нескольких пассажиров обнаружилось превышение допустимой нормы, один из них — видный мужчина с приятным голосом — все пытался что-то объяснить угрюмому таможеннику на ломаном английском языке, тыча ему под нос круглый золотистый значок. Таможенник отрицательно крутил головой, показывая, в свою очередь, металлический жетон на своей форме. Продолжалось это довольно долго, из очереди уже слышались недовольные возгласы. Со стороны могло показаться, что один пытается всучить другому значок в подарок, а тот отказывается (или просто не хочет меняться, потому что собирает не значки, а марки). Но все было наоборот. На этом значке, болтающемся на красно-синей колодочке, читались слова: «Народный артист РСФСР». Его обладатель — известный певец, солист Государственного академического Большого театра — уговаривал таможенника: «Ну неужели я, народный артист, не имею права на лишние два килограмма? Это все для родственников,

для мамы с папой. Я на правительственных концертах в Кремле пою, я лауреат международных конкурсов!» Таможенник, мало что понимавший из этой речи, изобилующей всякого рода советизмами (разве что слово «Кремль» его не смутило, — но на Брежнева певец похож не был), стоял на своем: нельзя и всё — инструкция!

Сценка эта — не выдумка, а вполне реальная история из повседневной жизни труппы Большого театра, в то время главного театра страны, артисты которого разъезжали по всему миру не только с целью демонстрации достижений советского искусства, но и для пополнения государственного бюджета, добывая валюту для казны. А зарабатывал театр много, под стать своему названию и государственному статусу — это был крупнейший репертуарный театр в мире, общее число сотрудников которого достигало порядка трех тысяч человек. Конечно, всех их вывезти на гастроли не представлялось возможным, но все равно выезжало много. Достаточно сказать, что только лишь в одной очереди в канадском аэропорту стояли 400 человек, в том числе хор (всё именуемый «хорьё»), солисты которого хвастались тем, что освоили на гастролях «бараний язык» — имелись в виду консервы, привезенные с собой из Москвы.

Место съеденных консервов в чемоданах не пустовало: отдавая большую часть заработка государству, артисты умудрялись «кое-что» привозить и для себя — одежду, продукты и все, что было дефицитом в ту эпоху. Будучи людьми бывалыми, гастролеры ясно усвоили правила перевозки через границу личных вещей. Например, в Шереметьеве существовало четкое правило: выезжающие советские граждане имеют право ввезти обратно ровно столько же багажа, сколько вывезли. И потому вывозили как можно больше. Но что можно было вывезти тогда? Икру? Водку? Нет, соль. Да, обыкновенную поваренную соль — стратегический продукт, обычно пропадавший с полок магазинов перед очередной денежной реформой. Солью, спичками, сахаром советские люди запасались всегда вне зависимости от профессии, будь ты актер или заводской слесарь. Пользуясь тем, что багаж тогда еще не просвечивали, пачками с солью забивали чемоданы, чтобы потом, пройдя паспортный контроль, высыпать ее родимую в унитаз в туалете аэропорта. А кто-то брал с собой гантели или

блин от штанги — чтобы меньше места занимали. Уборщицы Шереметьева жаловались: мало того, что после Большого театра приходилось драить от этой соли туалеты (некоторые артисты очень неаккуратно открывали пачки, просыпая мимо унитаза), так еще и гантели за ними убирай. Отсюда, кстати, и пошло широко известное среди уборщиц выражение — «съесть пуд соли». Шутка.

Зато как приятно было везти обратно (через то же Шереметьево) набитые импортными шмотками чемоданы — на перепродаже одних только джинсов или женских колготок можно было неплохо заработать, вот так съездишь пару раз, глядишь, и первый взнос на кооперативную квартиру соберешь. «Шерше ля фам», — как говорят французы. А их, женщин, и искать не надо, сами набегут, так как колготок этих всегда не хватало (в ЦК КПСС существовала специальная комиссия по снабжению населения женскими колготками во главе с товарищем Капитоновым И. В.). Вот почему так важно было для артистов иметь возможность выезда за границу, бороздя просторы планеты, они возвращались в родную страну радостными, поджарыми и оптимистично настроенными на следующие гастроли.

Выступления Большого за границей всегда активно освещались иностранной прессой, положительные отклики перепечатывались в советских газетах (еще Дягилев придумал скупать парижских журналистов во время своих «Русских сезонов»). Народу с утра до вечера трезвонили, что «зрители Метрополитен-оперы двадцать минут не отпускали со сцены артистов Большого» или: «С восторгом встретила французская публика балетную труппу ГАБТ СССР, в очередной раз доказавшую, что советское искусство находится на недостижимой высоте». Все это и отразилось в сознании народа соответствующими фразами: «Космические ракеты бороздят Большой театр» и «В области балета мы впереди планеты всей».

Вынесенная в название предисловия фраза из популярной кинокомедии «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» очень точно характеризует место Большого театра в системе культурных ценностей советского человека. Вложенная в уста простого гражданина — «алкоголика, тунеядца и хулигана», осужденного

на 15 суток, — она ярко выражает оскомину, образовавшуюся от постоянного присутствия Большого театра в повседневной жизни эпохи. Отношение к нему не только как музыкально-драматическому учреждению, но и «национальной гордости страны» — отличному средству пропаганды — поставило его в ряд других столь же весомых достижений наряду с полетом Гагарина, великими стройками коммунизма, рекордной выплавкой чугуна и стали на душу населения и т. д. Не зря же про-раб-болтун в исполнении Михаила Пуговкина, проводя своеобразную политинформацию для тунеядца Феде, валит все в кучу — и космические корабли, и «тружеников Большого балета, которым рукоплещут все континенты». Желая усилить впечатление, он лично демонстрирует Феде свое танцевальное мастерство, отбивая чечетку и вызывая тем самым неподдельный интерес последнего.

Преобразование Большого театра в эталон высокого искусства, которое несут в массы самые лучшие в мире певцы, артисты балета, дирижеры и режиссеры, началось задолго до эпохи оттепели, на исходе которой снималась упомянутая кинокомедия. Еще с начала 1930-х годов по радио каждую неделю в определенный день (по вторникам) велась прямая трансляция из Большого театра. Так можно было прослушать весь репертуар, оперу или балет. Слушали не только в коммунальных квартирах, но и на улицах — черные репродукторы были установлены повсеместно. Просвещение не заставило себя ждать — имена солистов театра знали наизубок даже те, кто не слушал специально, а шел мимо, с родного завода, со смены в пивную. Слова из арий распевали под сурдинку («Кто может сравниться с Матильдой моей?»), не всегда угадывая, из какой это, собственно, оперы.

Антонина Нежданова, Надежда Обухова, Валерия Барсова, Максим Михайлов, Александр Пирогов, Марк Рейзен, Сергей Лемешев, Иван Козловский, Надежда Шпиллер, Вера Давыдова, Мария Максакова, Павел Лисициан, Иван Петров — вот далеко не полный список артистов, с которыми принято связывать так называемый «золотой век» Большого театра. Со всей страны в труппу собирали лучших артистов, бывало, что и против их воли. Не имели значения ни возраст, ни даже

образование — главное, чтобы голос звучал хорошо. Вот почему в биографиях некоторых известных певцов (особенно первой половины XX века) место храма занимает консерватория, где началась их вокальная карьера, продолжившаяся затем в Большом театре. Система отбора артистов позволяла достичь высокого уровня исполнительского мастерства, приучив к этому ожиданию и публику. Солист Большого театра обретал не только все положенные привилегии (как тот сыр, который в масле катается), но и статус государственного певца.

Свою роль в укреплении уверенности, что лучше театра в мире нет, сыграл и железный занавес. Десятки лет кряду «москвичи и гости столицы» (штамп советской эпохи) ходили в Большой на одни и те же спектакли, превратившиеся в канонические. Смотрели любимые оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», «Иван Сусанин» и «Борис Годунов», «Садко» и «Хованщина», «Кармен» и «Аида», «Травиата» и «Риголетто» и другие. Однажды поставленная опера демонстрировалась зрителям в одной и той же версии и тридцать, и пятьдесят лет, и подавалась в качестве примера для подражания в остальных театрах Советского Союза. Несмотря на это, очереди в кассы Большого театра стояли немалые, так же как в ГУМ и ЦУМ, стояли за тем, что давали. Особого выбора у прорвавшегося к кассе потенциального зрителя не было. К билетам на известные спектакли полагался довесок — билеты на неходовые советские оперы. На каждом спектакле с участием народных любимцев, в основном лирических теноров, в зале присутствовали их поклонницы — «сырихи» (лемешистки и козловитянки). Доходя до крайностей, они соперничали между собой в желании как можно выразительнее обозначить любовь к своим кумирам, ездили за ними по всей стране, а фотографиями увешивали квартиру.

Немало талантливых артистов было и в балетной труппе. Чудом сохранившаяся русская балетная школа, созданная еще Александром Горским и Мариусом Петипа, давала свои плоды. Не зря же иностранные туристы так стремились в Большой театр, именно на балет, чаще всего это было «Лебединое озеро», превратившееся с годами в спектакль государственного значения, в котором танцевали лучшие балерины — Галина Ула-

нова, Марина Семенова, Майя Плисецкая. У «Озера» решались важнейшие государственные дела и мировые проблемы, когда лидеры Советского государства и их зарубежные высокопоставленные гости смотрели этот спектакль из бывшей царской ложи. А показ «Лебединого озера» по телевизору означал смену политических эпох в жизни страны. У театралов-москвичей сложилась традиция ходить 31 декабря на балет «Щелкунчик», вопреки очередям и спекулянтам. Билет в Большой на Новый год был замечательным подарком для московского интеллигента той поры. Помимо «Лебединого озера» и «Щелкунчика» с трудом удавалось достать билет на «Спартак» Арама Хачатуряна, где во всей красе блистал звездный состав: Владимир Васильев и Марис Лиэпа, Екатерина Максимова и Нина Тимофеева. Любили зрители «Жизель» и «Дон Кихот».

Страна не скупилась на содержание своего главного театра, ни в чем ему не отказывая и в самые трудные периоды жизни, когда народ еле сводил концы с концами. Такого внимания к нуждам театра не было даже при царе, когда Большой входил в немногочисленный ряд императорских театров. Дорогостоящие декорации (почти в натуральную величину), огромные зарплаты солистов, один из самых больших театральных бюджетов в мире — все это ставило советский Большой театр в положение государства в государстве. Внедрение Большого театра в повседневную жизнь происходило сверху, наиболее мощно при Сталине и ослабло при Хрущёве, когда и началась активная гастрольная деятельность, породившая такое явление, как «невозвращенцы» — артисты, отказавшиеся возвращаться на родину. В основном из балетной труппы. Неудивительно, что москвичи стали шутить: «Теперь Большой театр переименуют в Малый». В Большой театр все чаще стали наведываться иностранные артисты, встречая радушный прием у москвичей. Все это постепенно разубедило отечественных мастеров сцены в их непревзойденности, а публике вдруг открылось, что хорошо поют и танцуют не только в Большом театре, не избежавшем звездной болезни.

Трудности свободного выезда за границу, отсутствие права у артиста выбирать, где ему выступать, привели к определенной скуденности звезд в Большом театре. Уж

слишком много было здесь народных и заслуженных, вынужденных выходить на сцену чуть ли не в очередь. Неудовлетворенность творческих и материальных амбиций приводила не к творческим победам, а к многочисленным конфликтам, пришедшимся на 1960—1980-е годы. Ярким примером послужил скандал с записью «Тоски» на грампластинку, в котором Галина Вишневская — председатель цехкома и прима оперы — схлестнулась с более молодыми, но не менее голосистыми и энергичными солистами (спорили не о том, кто споет лучше, а у кого больше прав на запись). Победила молодость. После отъезда Вишневской и Ростроповича за рубеж (вызвавшего бурю положительных эмоций в труппе: место примы освободилось!) недовольство артистов обратилось в другую сторону. Как правило, объектом своей критики они выбирали главного режиссера или главного дирижера, обвинения были стандартными — «безыдейность», «вредность», «глумление над классикой». Так, например, выжили из театра Бориса Покровского, настаивавшего на том, что зарубежные оперы должны исполняться на русском языке, что по понятным причинам не устраивало орденоносных «первачей», то есть первых солистов. Кончилось все ликвидацией должности главного режиссера.

Сплоченности артистической труппы в ее борьбе с очередным постановщиком способствовала и как нигде распространенная в Большом театре семейственность: Ирина Архипова была замужем за Владиславом Пьявко, Тамара Милашкина — за Владимиром Атлантовым и т. д. Нормальным было, когда главный дирижер (Евгений Светланов) все ведущие партии отдавал своей жене (Ларисе Авдеевой), лишь ее недомогание однажды позволило выйти на сцену Елене Образцовой, которая, в свою очередь, была замужем за дирижером Альгисом Жюрайтисом. Аналогичная картина царила и в балете. Не способствовал укреплению авторитета Большого, проблемы которого оказывались все более очевидными, и другой творческий конфликт — между многолетним главным балетмейстером Юрием Григоровичем (30 лет проработавшим в этой должности) и Марисом Лиепой. Скоропостижная кончина доведенного до инфаркта выдающегося танцовщика прервала затянувшееся противостояние. Тем временем на Запад устремил

лись все те артисты, кто не смог сделать этого ранее. Гул оглушительных премьер стих, потонув в эхе публичных скандалов, череда которых совпала с концом социалистической эпохи и советского дважды ордена Ленина Большого театра. В соответствии с законами жанра последним балетом Большого театра, передававшимся по телевидению в августовские дни 1991 года, стало «Лебединое озеро»...

Окончилась советская эпоха, но Большой театр никуда не делся. Является ли он сегодня национальной гордостью — вопрос дискуссионный. Скажем так: при наступившей свободе выбора и мнений (и для артистов, и для зрителей) каждый волен сам определять смысл этого выражения — «национальная гордость», будь то накопленный за столетия бесценный опыт или творческие достижения текущего момента. Трудно оспорить другое утверждение — национальная гордость создается конкретными людьми, вот почему в названии этой книги присутствуют фамилии, пожалуй, самых известных русских артистов — певца Федора Ивановича Шаляпина и балерины Майи Михайловны Плисецкой, ставших олицетворением успеха отечественного искусства не только в России, но и на Западе (что почему-то особенно важно для нас). Именно с приходом Шаляпина началось возрождение театра в начале XX века, на долгие годы артист стал образцом для подражания для всех следующих поколений певцов. Не меньшее влияние оказала на развитие театра эпоха Плисецкой, властвовавшей на его сцене вплоть до конца прошлого столетия. О том, что происходило в повседневной жизни театра между этими важными вехами, — рассказ далее...

ЗАХВАТ БОЛЬШОГО ТЕАТРА.
ПИТЕРЦЫ ПРОТИВ МОСКВИЧЕЙ.
ШАЛЯПИН, РЕЙЗЕН И АТЛАНТОВ

Шляпин: бас под номером 11 — «Прячьтесь, директор идет!» — Боевые действия начинаются... — Сколько стоит Федор Иванович — Леонид Собинов, первый юрист среди певцов — Царь как главный антрепренер императорских театров — Две жены и куча детей — Шляпинские котлеты и бордо из Парижа — Ох эти розыгрыши... — Окаянная рулетка — Отдайте мне 200 тысяч! — Когда не хочется петь в Большом театре, а надо — Скитания Марка Рейзена — Квартира от Сталина — Театральный поезд «Красная стрела» — Уланова танцует для Риббентропа — 700 долларов от политбюро на поездку в Европу — Варяжские гости из Ленинграда — Обида Игоря Моисеева — Побег из Большого — Владимира Атлантова берут «под руки» — Чужак во стане русских воинов — Зураб и Зурабчик — Артисты и их покровители — Счастье Магомаева — Фурцева: с пьянкой по жизни — Дойная корова — Отважный курсант Владислав Пьявко — Войнаровский хорошо, а цыгане лучшие! — «Царская невеста» на сцене и в зрительном зале — Нехороший пример Бомелия

Я знаю, что, когда я умру, обо мне скажут: «Сволочь был, но — талантливый». А ведь мне только это последнее и нужно!

Федор Шляпин

Крутыми и извилистыми бывают порой пути великих (и не только) артистов на сцену Большого театра. Федор Иванович Шляпин, к примеру, поступил в его труппу лишь со второго раза. Когда в мае 1894 года он приехал из Тифлиса (с лавровым венком от местной оперы) в Москву, то сразу направился в Дирекцию императорских театров, что располагалась на Большой Дмитровке. Большой театр оказал на молодого певца грандиозное впечатление, особенно колонны и квадрига лошадей на фронтоне, он почувствовал себя мел-

ким и ничтожным пред «этим храмом». А ведь еще пять лет тому назад Шаляпин был рад, что его взяли на работу простым статистом. В 1889 году в Казани шестнадцать лет от роду он впервые пришел наниматься в свою первую труппу. На вопрос директора, может ли он петь, молодой человек ответил утвердительно, смело продемонстрировав свои способности. Затем его спросили:

— Ну хорошо. А плясать можете?

— Могу.

— Так спляшите!

И он стал лихо отплясывать барыню-сударыню — а как же иначе, ведь «нужно было добиться места», как позднее объяснял Федор Иванович. И вот теперь, приехав в Москву, он хочет поступить в труппу императорских театров, коих в Российской империи насчитывалось тогда пять: Большой и Малый в Москве, а в Санкт-Петербурге — Александринский, Мариинский и Михайловский.

У Шаляпина в кармане — рекомендательное письмо от Дмитрия Андреевича Усатова, бывшего солиста Большого театра в 1880-х годах и первого Ленского на его сцене (он пел эту партию на премьере оперы «Евгений Онегин» в 1881 году). Усатова можно назвать и первым настоящим учителем Шаляпина, по-отечески любившим своего «Федю», которому он не только давал в Тифлисе бесплатные уроки вокала, но и кормил, обувал и одевал. Дмитрий Андреевич напрогнозировал Феде всемирную славу, снабдив письмами к управляющему Московской конторой Дирекции императорских театров Павлу Пчельникову, главному дирижеру Ипполиту Альгани, главному хормейстеру Ульриху Авранеку и главному режиссеру Антону Барцалу (нынче все они остались в истории как театральные деятели эпохи Шаляпина).

Но в Большом театре Усатова уже успели позабыть. Сторож-бездельник при входе в Дирекцию императорских театров, заважничав, едва пустил Шаляпина на порог: «Это от какого Усатого? Кто он таков? Подождите!» Битый час проторчал в предбаннике кандидат в солисты, удивляясь тому, как все непохоже внутри на торжественный фасад Большого театра: вероятно, он ожидал увидеть в дирекции красную дорожку и самого Аполлона с музами, а здесь — снующие клерки с бумагами в руках и

перьями за ушами и «типичная мебель строго казенного учреждения, в ней обычно хранятся свечи, сапожные щетки, тряпицы для стирания пыли». Шло время, а Шаляпина почему-то не приглашали в кабинет директора. В самом деле — ведь только молодого баса из Тифлиса и не хватало в Большом театре! Наконец Шаляпин решился напомнить о себе сторожу. Прошло еще полчаса. Сторож смилостивился, объявив, что «господин директор Пчельников принять не могут и велят сказать, что теперь, летом, все казенные театры закрыты».

Не принесли удачи и визиты к Альгани и Авранеку, в отличие от Пчельникова снизошедшими до личного общения с молодым и амбициозным певцом. Даже чаю предложили с баранками, но помочь ничем не могли, объяснив, что «сезон закончен и что голоса пробуют у них, в казне, великим постом», а такого добра, как лавровые венки, у них и самих хватает, тем более от провинциальных театров. Но у Шаляпина пост уже наступил, ибо в его карманах кроме рекомендательных писем не было ни гроша. Все свои деньги (250 рублей!) он проиграл поездным картежникам по дороге в Москву. Даже обедать было не на что, а впору протягивать ноги. До начала следующего сезона в Большом театре он мог бы и не дожить. Но тут, к счастью, подвернулась антреприза, и Шаляпин уезжает в Петербург...

Тогда в Москве Шаляпину не повезло, зато судьба окольными путями привела его в Мариинку, куда он поступил уже в следующем, 1895 году. Ему было едва за двадцать, на многое рассчитывать не приходилось, ибо в труппе императорского театра к тому времени уже состояло десять басов, Федор Иванович стал одиннадцатым (обычная история для государственных театров!). Так что не театр нуждался в Шаляпине, а Шаляпин в театре. Тем не менее певец довольно быстро пообтерся в труппе, усвоив, что к чему. В частности, к своему глубокому разочарованию, Шаляпин узнал, что «в этом мнимом раю больше змей, чем яблок. Я столкнулся с явлением, которое заглушало всякое оригинальное стремление, мертвило все живое, — с бюрократической рутинной. Господству этого чиновничьего шаблона, а не чьей-нибудь злой воле, я приписываю решительный неуспех моей первой попытки работать на императорской сцене».

По поводу змей весьма точно подмечено, недаром бытует определение, что театр — это террариум единомышленников. Но помимо самих пресмыкающихся артистов, в театре Шаляпин встретил и тех, перед кем они непосредственно пресмыкались, то есть чиновников: «Что мне прежде всего бросилось в глаза на первых же порах моего вступления в театр, это то, что управителями труппы являются вовсе не наиболее талантливые артисты, как я себе наивно это представлял, а какие-то странные люди с бородами и без бород, в вицмундирах с золотыми пуговицами и с синими бархатными воротниками». Чиновники управляли театром, а артисты брали под козырек, серьезно поколебав уверенность молодого певца в правильности избранного пути: «Я долго не мог сообразить, в чем тут дело. Я не знал, как мне быть. Почувствовать ли обиду или согласиться с положением вещей, войти в круг и быть как все. Может быть, думал я, этот порядок как раз и необходим для того, чтобы открывшийся мне рай мог существовать. Актеры — люди, служащие по контракту: надо же, чтобы они слушались своих хозяев». Хозяева эти распоряжались в театре по принципу «разделяй и властвуй», подчиняя себе в том числе и все творческие вопросы.

И в Мариинке, и в Большом театре последнее слово всегда оставалось за чиновником. Угнетала Шаляпина и моральная атмосфера подобострастия. Например, стоило директору императорских театров (в 1881—1899 годах) Ивану Всеволожскому зайти в фойе, как из уст специально приставленного для этой цели человека раздавался громкий клич: «Директор идет!» Весь театр мгновенно вытягивался по струнке: «Почтенный человек в множестве орденов. Сконфуженно, как добродушный помещик своим крестьянам, говорил: “здасте... здасте...” — и совал в руку два пальца. Эти два пальца получал, между прочим, и я. А в антрактах приходили другие люди в вицмундирах, становились посреди сцены, зачастую мешая работать, и что-то глубокомысленно между собою обсуждали, тыкая пальцами в воздух»*.

* Когда после 1917 года бородатых чиновников в вицмундирах на 70 лет сменили комиссары с партбилетами в карманах, атмосфера мало изменилась. Очень похоже в 1970-х годах в театре встречали министра культуры СССР Петра Демичева: «Его появ-

Иван Всеволожский сам по себе был человеком неплохим, образованным. За два десятка лет своего директорства он не только успел провести театральную реформу, увеличив финансирование театров, но и заказал Чайковскому музыку к балетам «Спящая красавица» и «Щелкунчик», создав костюмы и сценарии к спектаклям. Но за спиной Всеволожского стояла толпа серых управленцев, мало что понимающих в театральном деле, но смеющих указывать режиссерам и артистам. Шаляпину не нравилось, «что актеры молчали и всегда соглашались со всем, что и как им скажет чиновник по тому или другому, в сущности, актерскому, а не чиновничьему делу. Конечно, чиновники, слава богу, не показывали, как надо петь и играть, но выражали свое мнение веско, иногда по лицеприятию, то есть о хорошем говорили плохо, а о дурном хорошо».

Консервативный чиновничий диктат не давал выхода на сцену новым операм. И на вопрос Шаляпина о том, почему, например, в театре не идет «Псковитянка» Римского-Корсакова, следовал ответ: «Идут же “Русалка”, “Жизнь за царя”, “Руслан и Людмила”, “Рогнеда”. И этого довольно». Воцарившуюся атмосферу певец уподоблял удушливому газу, отягчавшему его грудь. «Запротестовала моя бурная натура», — писал Шаляпин.

За свой первый и недолгий сезон в Мариинке он спел Руслана, Мефистофеля, Мельника, Галицкого, но удовлетворения не получил. Не разглядели его талант в театре, расценив дебюты и актерские потуги как «кривляние» на сцене, а еще голос у него был «слишком громкий». И лишь встреча с миллионером Саввой Ивановичем Мамонтовым коренным образом изменила судьбу певца. Шаляпин до сей поры и слова такого не знал — меценат, а тут ему объяснили, что это хороший и бога-

ления в театре были редкими и сопровождалась установлением особого режима. Начальство начинало бегать, отдавать распоряжения, работников пропускали не во все помещения, говорить надо было тихо, как говорил сам Демичев. На первой встрече с коллективом новый министр зачитал скучную музыковедческую лекцию, которую довольно примитивно заготовили для него референты. «Блестящая» эрудицией, он объяснял, почему в Большом театре надо ставить русские оперы, которых ждет народ, при этом путая имена Глинки и Мусоргского, называя Михаила Модестом», — вспоминал знаменитый советский трубач Тимофей Докшицер.

тый человек, который денег на всякие искусства не жалеет. Кроме того, Мамонтов — он ведь и швец, и жнец, и на дуде игрец. То есть и скульптор, и художник, и певец — в самой Италии петь учился! Значит, знает, что к чему, откуда какая нота вылетает. И Шаляпин разрывает трехлетний контракт с Мариинкой, уплатив неустойку, и переезжает в Москву.

В Московской частной русской опере* Мамонтова Шаляпин встретил то, чего не нашел в Мариинке, — творческую свободу, уже на первых же репетициях сразу почувствовав разницу «между роскошным кладбищем моего императорского театра с его пышными саркофагами и этим ласковым зеленым полем с простыми душистыми цветами». Обратите внимание, что доселе у молодого певца о деньгах речи не идет, по крайней мере в его впечатлениях не слышно звона монет. Это придет потом, со временем. Пока он нуждается в иной атмосфере: «Работа за кулисами шла дружно, незатейливо и весело. Не приходили никакие чиновники на сцену, не тыкали пальцами, не морщили бровей. Приятно поразили меня сердечные товарищеские отношения между актерами. Всякий дружески советовал другому все, что мог со знанием дела посоветовать, сообща обсуждали, как лучше вести ту или другую сцену, — работа горела».

Три года в опере Мамонтова и сделали из Шаляпина того певца, которого мы знаем и которым гордимся по сей день: здесь он с огромным успехом спел свои главные партии — Борис Годунов, Иван Сусанин, Досифей, Мефистофель. В опере «Фауст» он у Мамонтова и дебютировал. Меценат сказал: «Феденька, вы можете делать в этом театре все, что хотите! Если вам нужны костюмы, скажите, и будут костюмы. Если нужно поставить новую оперу, поставим оперу!» Это своеобразный карт-бланш облачил душу Шаляпина «в одежды праздничные, и впервые в жизни я почувствовал себя свободным, сильным, способным побеждать все препятствия». Что и го-

* Московская частная русская опера Саввы Мамонтова находилась на Большой Дмитровке (современный адрес: дом 6/2) в доме купца Гаврилы Солодовникова, затем здесь же с 1908 года давал спектакли частный Оперный театр Сергея Зимина. В советское время в здании находился филиал Большого театра, а затем Театр оперетты. В этом здании прошли премьеры многих русских опер.

ворить, свобода творчества делает чудеса, необычайно стимулируя художника в широком смысле этого слова.

О костюмах разговор особый, тратиться на их обновление не хотели ни в императорских театрах, ни в антрепризах. Дело доходило до того, что в Большом театре костюмы героев русских опер были потрепаны временем и изъедены молью настолько, что актеры выходили на сцену чуть ли не в лохмотьях. В Мариинке было лучше, но там Шаляпина приходилось петь Сусанина в красных сафьяновых сапогах — дирекция полагала, что лапти создают на сцене невыносимый дух щей, водки и гречневой каши. А когда Шаляпин попросил заведующего гардеробом и режиссера сплести ему новый костюм Мефистофеля, те, будто по команде, посмотрев на него «тускло-оловянными глазами» и нисколько не рассердившись, ответили: «Малый, будь скромн и не веди себя раздражающе. Эту роль у нас Стравинский (отец композитора Игоря Стравинского. — А. В.) играет и доволен тем, что дают ему надеть, а ты кто такой? Перестань чудить и служи скромно. Чем скромнее будешь служить, тем до большего дослужишься...» Короче говоря, сиди и не высовывайся.

А в опере Мамонтова все по-иному — новые костюмы шьют для каждой роли с учетом мнения Шаляпина, выбирают материю так, чтобы костюмы соответствовали декорациям. А декорации-то какие: это не столетние облезлые занавесы императорских театров — их создают художники из круга Мамонтова, в котором вращались Валентин Серов, Исаак Левитан, братья Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Константин Коровин, Василий Поленов, Илья Остроухов, Михаил Врубель... Пройдет несколько лет, и некоторые из этих художников почтут за честь рисовать портрет Шаляпина.

Если в Мариинке годовое жалованье Шаляпина составляло 2400 рублей, то Мамонтов платил ему шесть тысяч рублей в год — очень даже неплохое содержание, позволявшее нанимать в Москве приличную квартиру, не отказывать себе во многих удовольствиях, ужинать в хороших ресторанах, шить костюмы у модных портных, ездить в поезде первым классом. Уровень жизни певца неуклонно повышался одновременно с его творческим ростом — условие весьма важное для развития карьеры, ибо нередко бывает так: запросы растут, а ро-

ста нет (да и сам артист этого не понимает). В эти годы, как вспоминает Коровин, Шаляпин «своей подвижностью, избытком энергии, множеством переживаний — веселье, кутежи, ссоры — так себя утомлял, что потом засыпал на двадцать часов и разбудить его не было возможности. Особенностью его было также, что он мог постоянно есть. Он был богатырского сложения. Я не видел Шаляпина, чтобы он когда-либо читал или учил роль. И все же — он все знал, и никто так серьезно не относился к исполнению и музыке, как он. В этом была для меня какая-то неразгаданная тайна. Какой-либо романс он проглядывал один раз и уже его знал и пел».

На этом-то важном этапе и свела судьба Шаляпина с его следующим меценатом — на сей раз не представителем частного капитала, а государственным чиновником, полковником-конногвардейцем Владимиром Аркадьевичем Теляковским, назначенным управляющим императорскими театрами Москвы (Большим и Малым) в мае 1898 года. Назначение сутубо военного человека руководить театрами вполне соответствует тому отношению, что испытывал к себе Большой театр со стороны чиновничьей столицы — Санкт-Петербурга. По меткому выражению искусствоведа В. Зарубина, долгие годы Большой театр оставался пасынком Санкт-Петербургской конторы Дирекции императорских театров. Оркестром руководили нередко люди посредственные, по своему дурному вкусу перекраивавшие партитуру; теноров заставляли петь басовые партии, а баритонов — партии теноров и т. д. Декорации и костюмы не обновлялись десятилетиями. А в 1882 году балетную труппу Большого и вовсе сократили в два раза как провинциальную. Трудно в такое поверить, но Большой театр был для петербургских артистов чем-то вроде ссылки. Иногда солисты Мариинского театра приезжали в Москву, чтобы хоть как-то повысить сборы Большого. Именоваться оперным артистом Мариинского было куда почетнее, чем служить солистом Большого театра. Сборы с оперных спектаклей упали до 600 рублей, а с балетных — 500 рублей, то есть вчетверо. Таково было незавидное состояние, в котором пребывал Большой театр при прежнем директоре Павле Пчельникове, не нашедшем времени, чтобы принять Шаляпина.

А ведь на последние десятилетия XIX века пришлось

премьеры интереснейших опер Николая Римского-Корсакова, Модеста Мусоргского, Порфирия Бородина и, конечно, Петра Чайковского. И хотя на премьере «Евгения Онегина» в марте 1881 года самый большой успех у зрителей снискали куплеты Трике, а декорации набрали из старых спектаклей, на Петра Ильича все-таки надели лавровый венок. А в рецензиях предлагалось переименовать оперу в «Месье Трике» — такой восторг вызвала партия этого странного персонажа в ярком парике и туфлях на высоком каблучке. Это яркая характеристика вкусов тогдашней московской публики.

Новый управляющий Московской конторой Дирекции императорских театров, в чьем ведении находился и Большой театр, Владимир Аркадьевич Теляковский, потомственный военный, был человеком широко образованным, попробовав себя и в живописи, и даже в музыке — современники утверждают, что он считался неплохим пианистом, то есть умел отличить ноту до от ноты ре. Теляковский был низкого мнения и о «царившей тогда в оперном деле рутине», и о «декорациях немецкого фабричного производства», и о «аляповатой стряпне наших казенных машинистов, этих поставщиков эпохи упадка декоративной живописи в России». Редкий случай — под военным мундиром скрывалась натура не ретрограда, а новатора. Кто бы мог подумать...

Тем не менее театральные ворчуны нашли повод позлословить на его счет: вчера руководил лошадьми в конюшне, а сегодня артистами! В общем, старожилы кулис и не такое видели, но никак не могли предположить, что выпускник Академии Генерального штаба Теляковский окажется для Большого театра сущей находкой, не только реанимировав его, но и вдохнув в старые мехи молодое вино. Полковник начал действовать, как его учили, применив блестящие познания в стратегии и тактике. Первая наступательная операция, им осуществленная, была нацелена на захват Шаляпина у конкурентов — и это не преувеличение. Теляковский именно в таком плане и выразился: «Мамонтов без боя Шаляпина не уступит!»

В этот раз, для того чтобы вновь поступить в труппу Большого театра, Шаляпину ни петь, ни плясать не пришлось: за плечами его уже был необходимый опыт, помноженный на громкую славу и солидные гонорары.

Подготовка к операции по переманиванию Шаляпина проходила в сверхсекретных условиях. О ней не знало даже театральное командование Теляковского — то есть Дирекция императорских театров. Теляковский, взявший на себя всю ответственность, поручил своему помощнику В. А. Нелидову встретиться с Шаляпиным тайно, избрав местом дислокации ресторан «Славянский базар» на Никольской — место для нашего театрального искусства намоленное: здесь же Станиславский и Немирович-Данченко договорились о создании Художественного театра. Так где же еще вести сепаратные переговоры, как не в этом ресторане? Нелидов должен был накормить Шаляпина завтраком, заполировать все это дело вином и шампанским, а затем скрытно отвезти певца прямо на квартиру Теляковского, который жил при конторе дирекции на Большой Дмитровке. Но видеть этого не должен ни один чиновник конторы: не дай бог догадается!

Тщательная подготовка военной операции обеспечила ей успех. Все случилось 12 декабря 1898 года. Переговоры у Теляковского, надо полагать, также прошли не без возлияний — Шаляпин согласился покинуть Мамонтова (а сегодня говорят просто «кинуть»), который был ему как отец родной, и заключить трехлетний контракт, главным условием которого было высокое ежегодное жалованье, возрастающее год от года: сначала девять, потом десять и, наконец, 11 тысяч рублей. Эх, знал бы Федор Иванович, как он продешевил! Теляковский в эти дни признаётся в дневнике: «Я уж его без контракта не выпущу — будь это 10–12–15 тысяч — все равно. Он должен быть у нас, пока не спросил 30 тысяч — а будет время — спросит, и как!!! Вероятно, в Петербурге за это выругают, но что делать, — чувствую, что, взяв его, сделаю большое дело не только в смысле сборов, но и поднятия общего уровня оперного театра. А как весело будет его потом показать в Мариинском театре. Нелидов благословил и просил никому не говорить о моем поручении, а то наши басы начнут брехать. Власов и то говорит, что у Шаляпина голос небольшой: “У нас в Большом театре будет плохо звучать”. Болван Власов — он думает, что голос один важен».

Степан Григорьевич Власов — совсем не болван, он просто родился лет за тридцать до Шаляпина и привык

совершенно к иному поведению на сцене. Он просто не был Шаляпиным. После стажировки в Италии на сцене Большого театра Власов пропел 20 лет, с 1887 года исполнив весь басовый репертуар, завоевав сердца армии поклонников. В 1907 году стал заслуженным артистом императорских театров. Обладая голосом широчайшего диапазона, впоследствии он не раз заменял Шаляпина. По Москве даже ходил анекдот.

Едет Шаляпин домой на пролетке, крепко выпивши. Интересуется у извозчика:

— Братец, ты когда сильно напьешься, поешь?

— А как же без этого, конечно, пою, барин.

— А ты сам поешь?

— Как это? Конечно, сам, кто ж за меня еще поет.

— А за меня вот, когда выпью, Власов поет. Дай Бог ему здоровья!

Зная себе цену, Шаляпин не стеснялся торговаться с Теляковским, внося в контракт самые неожиданные пункты, например, обязательство театра держать специальную ложу в зале для Горького и еще три ложи для других его приятелей, имена, которых, правда, он никак не мог вспомнить. Или требовал поставить возле своей гримерки постоянный вооруженный караул с саблями наголо для отпугивания журналистов. Помимо этого, Шаляпин захотел получать отдельно за каждый выход на сцену не менее полутора тысяч, а то и вообще две тысячи рублей (такие же требования он некогда предъявлял и Мамонтову). При этом Шаляпин умудрялся терять подписанные им контракты. Теляковскому надоело, и он дал Шаляпину чистый бланк, поставил свою подпись и сказал, чтобы тот сам вставил новые пункты: то, что ему нравится. Но и этот контракт Федор Иванович тоже где-то посеял, свалив все на жену Иолу, дескать, она положила его в шкаф, который был унесен из квартиры мебельщиком. Теляковский соглашался на все, обосновывая свою уступчивость одним: «Что поделаешь, великий артист!» А чтобы угодить великому артисту, из положения выходили банальным способом — повышали цены на спектакли с его участием*.

* Контрактная система, применявшаяся при царе и отринутая большевиками с их кабальным трудовым кодексом, позволяла держать артистов в постоянном тонусе, не давая им возможности заболеть синдромом звездности. В контрактах, заключаемых не

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru