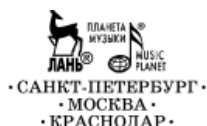


Э. А. СТАРК

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ОПЕРА И ЕЕ МАСТЕРА

Учебное пособие

Издание четвертое, стереотипное



УДК 784
ББК 85.335.41

12+

- С 77 Старк Э. А.** Петербургская опера и ее мастера : учебное пособие / Э. А. Старк. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 304 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-7230-7 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1215-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Эдуард Александрович Старк (псевдоним Зигфрид, 1874–1942) — русский музыкальный критик и искусствовед, автор статей по истории музыкальных произведений, театральных постановок, рецензий на музыкальные спектакли. В книге «Петербургская опера и ее мастера» собраны статьи и очерки, рассказывающие о спектаклях, солистах, хоре, дирижерах, оркестре петербургской оперы конца 19-го — начала 20-го века.

Книга адресована певцам, педагогам вокала, режиссерам, музыковедам и театроведам, студентам музыкальных учебных заведений, а также всем интересующимся историей оперного искусства.

УДК 784
ББК 85.335.41

- С 77 Stark E.A.** The Petersburg Opera and Its Masters : textbook / E. A. Stark. — 4th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 304 pages. — Text : direct.

Eduard Alexandrovich Stark (pseudonym Siegfried, 1874–1942) was a Russian music critic and art critic, author of articles on the history of musical works, theatrical productions, reviews of musical performances. The book «The Petersburg Opera and Its Masters» contains articles and essays about performances, soloists, choir, conductors, and the orchestra of the St. Petersburg Opera of the late 19th and early 20th centuries.

The book is addressed to singers, vocal teachers, directors, musicologists and theater experts, students of musical educational institutions, as well as to anyone interested in the history of opera.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

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-

жени 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 постороннее 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 разобратсья 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, знать 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 нашумел 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 братья 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, деды 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 «Эсklarмонде» 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 «Эсklarмонду», 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 «Эсklarмонда» 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 Большки, 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 мастера 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

оперным творчеством Берлиоза тем более кажется непонятым, что в этом театре с отличным успехом исполнялась «Гибель Фауста», драматическая легенда Берлиоза для хора, оркестра и солистов, исполнялась обычно три раза в течение 3-й или 5-й недели великого поста под превосходным управлением Направника, причем Фауста пел Ершов, Маргариту — Славина, Мефистофеля — Тартаков и Брандера — Стравинский. Оркестр, хор и солисты имели здесь неизменный большой успех у публики. Тем не менее этот успех, ясно показывавший интерес к музыке Берлиоза, не побудил дирекцию познать публику с театральным творчеством Берлиоза. «Гибель Фауста» для театра не предназначена, и осуществленная в 1906 г. итальянской дирекцией, сценическая ее постановка была не более как трюк, рассчитанный на привлечение публики, трюк, провалившийся, так как публика, знакомая с произведением Берлиоза по великолепному исполнению его в Мариинском театре, разумеется, не могла удовлетвориться жиденьким оркестром и еще более жиденьким хором итальянской оперы, не могла она с интересом смотреть представление музыкального произведения, в котором нет сценического действия. Не помогло даже участие Баттистини, лишний раз показавшего здесь свой великолепный голос в соединении со столь же замечательной школой, но никак не сценический образ злого духа.

Из итальянских композиторов первенствовал, конечно, Верди: «Травиата», «Риголетто» и «Аида» с репертуара не сходили, являясь для различных певцов неизменным поводом показывать в них свое вокальное искусство. Среди посетителей театра к Верди проявлялось двойственное отношение: приверженцы итальянской музыки, особенно из чис-

ла более пожилых, еще носивших в своей душе отголоски былых восторгов от спектаклей казенной итальянской оперы, с особенным удовольствием устремлялись в Мариинский театр в дни представлений вердиевских опер, потому что если они не находили здесь равноценного прежнему вокального великолепия, зато слышали насквозь знакомые им мелодии. Поклонники же русской музыки, и в ней преимущественно Римского-Корсакова, проявляли к Верди более чем прохладное отношение. Живо помнится, как знаменитый композитор Игорь Стравинский, тогда еще гимназист старших классов, взглянув на только что вышедший репертуар Мариинского театра, недобро морщил нос и тоном непередаваемого презрения произносил: «опять эта вердятина!»

Из других опер Верди было поставлено в 1894 г. его последнее произведение «Фальстаф». Но в репертуаре он не удержался, прошел всего одиннадцать раз и больше не возобновлялся. Прочие итальянские композиторы представлены были, как я уже говорил, Масканы и Леонкавалло, но лишь двумя их операми — «Сельской честью» и «Паяцами», как получившими наибольшую известность, да и в творчестве самих композиторов занимавшими первое место. Довольно часто, хотя и с перерывами, шел «Мефистофель» Бойто, успех которому создавали сначала Стравинский, а после Шаляпин. Периодически появлялся также «Севильский цирюльник» Россини. Его стали давать чаще с того сезона, когда Шаляпин включил в свой репертуар роль дон Базилио. С февраля 1900 г. ряд итальянских композиторов пополнился Пуччини, опера которого «Богема» была дана для прощального бенефиса главного режиссера Г. П. Кондратьева, и с этого момента начинается знакомство русской публики с наиболее ярким предста-

вителем итальянского веризма. Три его оперы: упомянутая «Богема», «Чио-Чио-Сан» и «Тоска» до сих пор не сходят со сцены в нашей стране.

Из немецких композиторов начал во второй половине 90-х годов прививаться Вагнер. Но о его прочном внедрении в репертуар Мариинского театра я расскажу ниже, когда буду говорить о Ершове, этом замечательном артисте, столь тесно связавшем свое имя с именем Вагнера. Произведения других немецких композиторов появлялись в репертуаре Мариинского театра совершенно эпизодически. Так, 27/XI 1901 г. был возобновлен после долгого перерыва «Волшебный стрелок» Вебера, но продержался всего два сезона, да и то с грехом пополам, так как в сезоне 1902–1903 г. был дан всего два раза. Моцарт, когда-то бывший частым гостем на русской оперной сцене, в мое время был представлен лишь двумя операми: «Дон-Жуаном» и «Свадьбой Фигаро», но ни та, ни другая прочно в репертуаре не удержались. Происходило это оттого, что стиль исполнения Моцарта, требующий особенно проникновенного к себе отношения, был уже давно на Мариинской сцене утрачен, и, конечно, не единичными постановками опер можно было его возродить и через это действительно полное и тщательное его возрождение повести за собою публику, которая в своей массе особых восторгов по отношению к Моцарту не проявляла.

Метеором промелькнуло однажды «Фиделио» Бетховена. Но это был именно метеор, публику, несмотря на весь ее пиетет к Бетховену, не увлекший, за исключением немногих энтузиастов. Произошло это потому, что спектакль не поднялся над уровнем добросовестно сработанных обычных спектаклей. Ни прекрасный оркестр под управлением Направника, ни столь же прекрасное исполнение Ершовым

роли Флорестана не могли взволновать публику, так как главное, основной стержень драмы, осталось не вскрытым, — именно ее социальная значимость не была выявлена усилиями режиссуры. Да в это время, конечно, она и не могла быть выявлена как революционная по своей основной сущности.

Таким в общих чертах был репертуар Мариинского театра в описываемые в этой книге годы. Если не все в нем было равноценно по своим художественным достоинствам, то он отличался достаточным разнообразием, недостатки же искупались исполнением, которое, за малым исключением, было прекрасно. Как это достигалось, будет видно из следующих глав.

Глава II

ОРКЕСТР. ХОР.

Э. Ф. НАПРАВНИК

В предыдущей главе я рассказал о том, что мы слушали в Мариинском театре в 90-х годах XIX века и в начале XX века. Постараюсь теперь дать читателю понятие о тех средствах, с помощью которых доводилось до сознания слушателя музыкальное произведение, именно в музыкально-драматической его части. Часть постановочная, т. е. оформление спектакля, в мое время, особенно в 90-х годах, была чем-то отдельным от всего спектакля: она отнюдь не сливалась с ним органически. Можно сказать, что в описываемую мною эпоху опера была на перепутье от костюмированного концерта к музыкальному театру. Элементы первого начинали в той или иной степени стираться. Элементы второго уже выступали на первый план и порою пытались властно заявить о своих правах. Но пока это были скорее отдельные попытки, исходившие от отдельных более или менее одаренных личностей, стремившихся быть не только певцами,

но и актерами. Цельного же принципа, по которому надлежало строить музыкальный спектакль, еще не существовало. Чисто музыкальная и вокальная стихии еще продолжали доминировать над драмой. Упор в значительной степени все еще делался на голоса и часто до такой степени, что заправили театра находили возможным держать на первом положении певцов, которые обладали теми или иными вокальными достоинствами, но в сценическом отношении были беспомощны. Поэтому сколько бы зритель ни смотрел на сцену, он видел лишь какого-нибудь Ивана Ивановича, соответственным образом загримированного, но никакого подлинного Ленского, Рауля или Фауста он при всей своей фантазии увидеть не мог. В своих дальнейших воспоминаниях я постараюсь показать, как этот костюмированный Иван Иванович постепенно отходил в тень, как на его место вступали артисты, которые уже не могли оставаться равнодушными к тому, что происходило на сцене и кого им надлежало изображать, словом, чтобы из всего мною виденного, хотя бы это виденное и не было достаточно полным, был бы все же ясен процесс перерастания оперного певца в актера музыкального театра. От успеха этого процесса зависит самое бытие музыкального театра, особенно, если принять во внимание те задачи, которые ставят перед собою советские оперные композиторы.

Какие же элементы образуют музыкально-драматическую часть оперного спектакля?

Оркестр — хор — солисты.

Вот та триада, которая и составляла магнит, притягивавший меня и людей моего поколения к Мариинскому театру. В ней были заключены бесчисленные радости, выпавшие на нашу долю там, в этом голубом зале. В ней — источник тех глубоких впечат-

лений, которые никогда уже не могли изгладиться из памяти, настолько сильно было их влияние особенно в молодости, когда восприятию от искусства отдаешься с полной непосредственностью.

Во главе оркестра Мариинского театра стоял всеми нами бесконечно любимый Эдуард Францевич Направник. Среднего роста, худой, с некрасивым лицом под густой шапкой волнистых волос, нависавшей над лбом, удивительно спокойный, с неторопливыми движениями он производил впечатление человека твердой воли, знавшего, чего он хочет. Нам необыкновенно нравилась самая манера его дирижировать: спокойная, сдержанная, без всякой суеты, без лишних движений, твердая, четкая, полная напряженного внимания и властности.

Вот Направник поднялся к своему месту, коротко раскланялся с публикой, — его всегда встречали аплодисментами, — сел. Сейчас он поднимет правую руку в белой перчатке — он всегда так дирижировал, а на левую руку перчатки не надевал — и начнет священнодействовать. Кстати вспоминаю, что в 90-х годах Направник именно «поднимался» к своему месту. Потому что место было совсем не там, где оно сейчас, а у рампы перед самой суфлерской будкой, соответственно чему оно было настолько высоко над оркестром, что к нему приходилось подниматься по лесенке. Это была старинная традиция, имевшая под собою два основания: во-первых, считалось, что при такой посадке капельмейстер лучше виден находящимся на сцене, но при этом не принималось в расчет, что капельмейстеру вовсе неудобно дирижировать, имея значительную часть оркестра у себя за спиной. Во-вторых, венки артистам тогда подавались через оркестр, и на обязанности капельмейстера было принимать их от капельдинера и передавать артисту.

Отсадили капельмейстера на другое место, именно к барьеру, отделяющему партер от оркестра, уже значительно позже, в начале XX века.

Особенное удовольствие предвкушали мы всегда, если опере предшествовала увертюра. Направник проводил все увертюры так, как это делает большой художник-дирижер на симфонической эстраде, подавая увертюру, как самостоятельное, самодовлеющее художественное целое, выявляя все тонкости его гармонического и мелодического строя, все оттенки музыкальной мысли, всю сконцентрированную в нем эмоциональность и показывая разнообразную динамику звучания, красивую, насыщенную выразительностью и там, где это нужно, предельной энергией. Поэтому такие чисто симфонические произведения, как увертюры к «Ивану Сусанину», «Руслану и Людмиле», «Русалке», к «Волшебному стрелку», «Тангейзеру», вступление к «Леоэнгину» Направник проводил с незабываемой художественной тонкостью и так наэлектризовывал публику, что в то время, когда бисы еще не были запрещены, ему неоднократно случалось повторять увертюру к «Руслану». После такого исполнения, в котором нельзя было бы пропустить без внимания ни единой нотки, слушатель весь оказывался во власти чисто музыкальной стихии, он был полностью подготовлен к слушанию оперы, введен в мир образов и идей композитора, его восприятие обострялось и способность чувствовать музыку бесконечно повышалась. Это совершенно правильно. Увертюра для всякого серьезного композитора служит предлогом заранее высказать основную мысль произведения, что в развернутом виде пройдет через всю оперу, заразит слушателя теми или иными эмоциями. Увертюру также невозможно не слушать с особенным вниманием,

как нельзя не прочесть в книге серьезного предисловия. Увертюра, удачно написанная композитором и хорошо сыгранная, организует сознание слушателя в сторону надлежащего восприятия музыкального произведения в его целом. Вот почему для вдумчивого слушателя такое значение имеют оперные увертюры, представляющие сами по себе законченное художественное целое.

И весь спектакль под управлением Направника всегда проходил с большой стройностью. С исключительным искусством Направник проводил массовые сцены. Такие ансамбли, как в 1-м акте «Руслана», в 4-й картине «Аиды», в сцене освящения мечей в «Гугенотах», в финальной сцене 2-го акта «Тангейзера», в 1-м и 2-м актах «Лоэнгрина» и многие другие отличались, помимо превосходной звучности, замечательной спаянностью, четкостью, выразительностью отдельных моментов и разнообразием оттенков. Казалось, будто оркестр, хор, солисты, все превратилось в один огромный инструмент, на котором замечательный виртуоз вдохновенно разыгрывает музыкальные фантазии. Личности солистов, как бы они ни были знамениты, в этот момент ступеньки перед величием могучего коллектива, где их голоса и все их искусство служили лишь дополнением к общей картине.

Работоспособность Направника была неслыханная. Трудно себе даже и представить, как это он мог обходиться без помощников. Положим, таковые были: Карл Антонович Кучера и Эдуард Андреевич Крушевский. Но выступали они, в особенности как лица, выполняющие самое ответственное дело: разучивание опер, сравнительно редко. Правда, на долю Кучера выпала такая важная задача, как разучить «Князя Игоря».

Оба эти помощника, Кучера и Крушевский, особым дирижерскими талантами не отличались. Они были просто хорошими музыкантами. Крушевский в театре пользовался репутацией прекрасного репетитора, в этой должности он и пребывал в течение долгого времени. Капельмейстер же он был сухой и вялый, что и отражалось неизменно на всяком спектакле, им руководимом. Амфитеатров, в свое время блестящий фельетонист, человек ума острого и язвительного, однажды, прослушав «Фауста», написал статью, которую заключил такой концовкой:

«Оперой дирижировал г-н Крушевский. В коридоре капельдинер сторожил шубы. Лучше было бы, если бы капельдинер дирижировал оперой, а Крушевский сторожил шубы».

Резко. Но это было в нравах тогдашней печати. И в особенности, если пишущий чувствовал за собой силу и знал, что перечить ему никто не рискнет.

Только с сентября 1898 г. Направник получил настоящего помощника — человека с тонко развитым художественным вкусом и огромной музыкальностью. Таким явился Феликс Михайлович Blumenфельд. Первым дебютом его был «Фераморс» Рубинштейна. Затем последовали «Тристан и Изольда», «Сервилия» Римского-Корсакова, «Нерон» Рубинштейна, «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова и «Наль и Дамайанти» Аренского. Среди всего этого такие сложнейшие партитуры, как «Тристан» и «Китеж», дали возможность Blumenфельду в полной мере выказать свои огромные достоинства музыканта, тонко чувствующего стиль композитора и умеющего раскрывать через свое дирижирование все оттенки музыкальной мысли. К сожалению, болезнь в 1908 г. оборвала дирижерскую деятельность Blumenфельда.

То обстоятельство, что Направник держал бразды правления в своих руках, и накладывало на все дело соответствующий отпечаток. Нынешнего термина — «художественный руководитель» — тогда не существовало. Но Направник был именно художественным руководителем, тем, что немцы называют «генеральмузикдиректор», т.е. человеком, который полностью отвечает за художественное лицо театра.

В результате той громадной работы, которую Направник вел из года в год на протяжении длинного ряда лет, ни на минуту не ослабляя своей энергии, и получилось то, что при нем каждый работник театра сознавал лежащую на нем ответственность и старался исполнить свое дело как можно лучше. Поэтому в описываемую мною эпоху Мариинский театр мог с честью выдержать конкуренцию с лучшими европейскими театрами, в частности, его оркестр в 90-х годах прошлого века считался на втором месте в ряду европейских оперных оркестров. На первом, сколько помню, стоял Дрезденский, да и вообще вся опера в Дрездене в целом пользовалась репутацией образцовой.

И вот здесь необходимо отметить один факт: имя человека, которому Мариинский театр обязан был своим процветанием, не ставилось в программах. Зато из тех же самых программ вы могли узнать, что женские головные уборы принадлежат г-же Термен, трико — г-же Добровольской, а обувь — г-же Левштедт!..

Невероятно, но тем не менее факт. И каким укором казенной дирекции звучали программы гастролировавшей в 1898 г. в том же театре немецкой оперы, из которых никак нельзя было узнать, кому принадлежит трико, но зато имя капельмейстера было представлено везде. И даже это не подействовало на ди-

рекцию. Только во второй половине сентября 1901 г. имя Направника впервые появилось в программах, т.е. на 38-м году его артистической деятельности! С этого времени имена дирижеров стали неукоснительно проставляться в афишах Мариинского театра.

Если на огромной высоте стоял в Мариинском театре оркестр, то и хор ему не уступал. Его главный хормейстер Георгий Александрович Казаченко был прекрасный музыкант и тонко понимал свое дело. В смысле качества голосов хор был подобран превосходно и давал всегда очень красивое звучание.

Мы особенно любили в Мариинском театре большие ансамбли, потому что хор в них являл чудеса выразительности, по тонкости не уступавшей сольному исполнению. Навсегда остались в памяти все хоры в «Руслане», в «Князе Игоре», особенно знаменитый хор а сарелла в последнем акте, нюансировка которого была доведена до предельной тонкости, в «Демоне» столь прославленная «Ноченька», хоры в прологе бойцовского «Мефистофеля», «Юдифи», особенно в ее последнем акте, наконец, хор пилигримов в «Тангейзере». Везде исполнение помимо превосходной звучности отличалось необходимым богатством динамических оттенков. Хор мог потрясти слушателя своим громоподобным *forte*, ни на мгновение не терявшим певучести, и вслед за тем буквально очаровать его тончайшим *pianissimo*, с неизъяснимой мягкостью замиравшим, точно таявшим в воздухе. Мы так привыкли к его художественному исполнению, что опера без хора казалась чем-то странным, и чтобы примириться с отсутствием хора в вагнеровском «Кольце Нибелунга», где он появляется только в «Гибели богов», нужно было быть очень уж пламенным вагнеристом. Да и то трудно было забыть, что этот же самый Вагнер отлично умел писать для хоров, чему