



С.К. ЛАЩЕНКО



Палитра актерских средств Ф.И. Шаляпина, представленная в дебютное пятилетие работы в столицах, заставила говорить о певце как об исключительном даровании, способном на большие свершения в искусстве.

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР



При всей разности избранных путей Императорские оперные театры и Частная опера С.И. Мамонтова двигались в одном направлении – к созданию и утверждению русского постановочного стиля.



Авторы первой сценической версии «Пиковой дамы» представили публике петербургский вариант оперного спектакля в стиле «конца века».



Коллективу мамонтовского театра удалось открыть новое оперное пространство и на какое-то время возглавить движение «к новым берегам», но избежать давления найденных приемов оказалось непросто.

1882 год остался в истории Императорских театров не только как год отмены монополии на устройство спектаклей в столицах, но и как время окончания долгого противостояния русской и итальянской оперных трупп: впервые в Москве (а тремя годами позднее и в Петербурге) казенная сцена оказалась закрыта для спектаклей итальянских певцов [1].

Одновременно в силу вступило новое положение об Императорской Русской опере. Согласно ему существенно увеличивалась численность состава солистов, хора и оркестра, выделялись крупные суммы на улучшение декорационной части и гардероба артистов, пересматривалась оплата работы исполнителей. К тому же изменился состав администрации Императорских театров. В 1881 году ее возглавил И.А. Всеволожский, пребывавший на посту Директора Императорских театров вплоть до 1899 года.

Результаты перемен не замедлили сказаться на деятельности казенных оперных театров [2]. Все богаче становится репертуар оперных трупп, все чаще появляются на сценах произведения русских композиторов, все активнее разворачиваются эксперименты по художественно-декоративному оформлению оперного спектакля. У Э.Ф. Направника, главного дирижера Мариинского театра, современника и одного из авторитетнейших участников музыкально-театральной жизни России 1880–1890-х годов, действительно были основания утверждать, что данный период стал «блестящей и роскошнейшей эрой развития Императорских театров, а в особенности Русской оперы» [3].

Но подобная оценка была справедлива не только по отношению к Императорской Русской опере. И вне казенных сцен шел в эти годы напряженный процесс овладения сложностями оперного искусства [4].

Одной из первых по этому пути пошла оперная труппа Саввы Ивановича Мамонтова, организованная в 1885 году. Но, как известно, настоящий успех пришел к мамонтовскому коллективу не сразу [5]. Лишь в 1896 году Московская Частная русская опера Мамонтова смогла совершить настоящий прорыв, войдя в историю смелыми творческими работами Ф.И. Шаляпина; успешными дирижерскими дебютами С.В. Рахманинова; режиссерскими находками М.В. Лентовского; яркими опытами М.А. Врубеля, К.А. Коровина, Ап.М. Васнецова, В.А. Серова в области театральной живописи и, конечно, самобытной концепцией целостного оперного спектакля, выработанной самим С.И. Мамонтовым.

В пору своего расцвета (1896–1899 гг.) Московской Частной русской опере пришлось действовать в совершенно иных, чем ранее, условиях. Если в середине 1880-х годов, на начальном этапе своей деятельности, труппа, организованная С.И. Мамонтовым, практически не знала конкурентов, то в конце

1890-х их оказалось уже более чем достаточно: в 1889 году в Петербурге открылась частная опера А.Ф. Картавова; в сезон 1891/92 годов начали работу частная опера под руководством Мансветова и частная опера И.П. Зазулина; год спустя жители северной столицы получили возможность посещать спектакли частной антрепризы Безносикова, а в 1893 году — Оперного товарищества Тартакова и Массими. Подобные оперные предприятия в северной столице жили недолго. Но сам факт их деятельности в Санкт-Петербурге влиял на психологию театрального зрителя, укореняя мысль о возможности существования множества различных театральных предложений. Естественным образом это влияло и на творческую стратегию мамонтовской оперы, старательно отбирившей «свой» репертуар, делавшей ставку на новых, молодых звезд оперной сцены, пытавшейся найти собственный, отличный от других, постановочный стиль.

Все активнее заявляли о себе частные оперы и в Москве. Довольно заметное место в музыкальной жизни старой столицы стало играть Оперное товарищество Ипполита Петровича Прянишникова.

Прошедшее долгий путь становления и развития в Тифлисе, Киеве и других городах Российской империи, оно не сразу снискало успех у публики. Лишь со временем, уже в Москве, познав и горечь провалов и радость сценических побед, артисты привлекли к себе серьезное внимание знатоков и ценителей оперного искусства. Уровень работы Товарищества Прянишникова был таков, что коллективу удалось продержаться в первопрестольной почти два сезона (1892–1893 гг.), делая стабильные сборы. Но это было своеобразным рекордом. В основном же, по истечении нескольких месяцев, приезжавшие в Москву и Петербург частные оперные коллективы, не выдерживая соперничества как с казенными театрами, так и друг с другом, либо вовсе распадались, либо возвращались в провинцию.

Между тем и в провинции конкуренция нарастала с поразительной быстротой. Странствующие оперные труппы [6] яростно спорили за внимание и расположение публики, идя ради этого на многочисленные уловки. Однако за многообразием ухищрений стояло, в сущности, стремление решить одни и те же проблемы: как обеспечить негосударственной оперной труппе стабильность работы; как добиться и сохранить определенный уровень профессионализма; как найти общий

[1] Это, разумеется, не означало отсутствия итальянской оперы в столицах. Она переходит в руки частных антрепренеров. Одно время крепкую труппу итальянских певцов, в которую входили едва ли не лучшие голоса Италии, содержал С.И. Мамонтов (подробнее об этом см.: Россихина 1985: 82–88; Келдыш 1983–2011/10Б: 79–80).

[2] Мариинский и Большой театры управлялись единой Дирекцией Императорских театров. Долгое время отдаленность московской казенной сцены от Петербурга сказывалась на ее статусе, разнице в финансировании, обеспечении кадрами и приоритете премьерных показов. Но уже в середине 1880-х годов положение начинает меняться, о чем речь пойдет далее.

[3] Направник 1959: 42.

[4] Число Императорских театров, включавших в свой репертуар оперные сочинения, не ограничивалось к концу 19-го столетия лишь Мариинским и Большим. Оперы ставились на сценах Императорского Эрмитажного театра (Петербург) и Императорского Нового театра (Москва). Другое дело, что основными исполнителями в оперных спектаклях на этих сценах, как и на сценах Мариинского и Большого театров, оставались те же артисты Русской оперы. Самостоятельных русских оперных трупп ни в Эрмитажном театре, ни в Новом театре не было.

[5] В истории мамонтовского театра исследователи выделяют несколько периодов (об этом см.: Россихина 1985: 42; Кузнецов 1996; Левашев 1983–2011/10Б: 103–104).

[6] В конце 19-го столетия в провинциальных городах России действовали музыкально-театральные предприятия В.Н. Андреева-Бурлака, А.К. Бедлевича, Д.А. Бельского, Н.Н. Боголюбова, Н.А. Борисова, М.М. Бородая, Г.С. Вальяно, Н.Г. Вельяшева, И.И. Гальдшидта, Г. Гарди, Г.Ф. Гордеева, А.М. Горина-Горяинова, И.Н. Грекова, Ю.Ф. Закржевского, М.М. Ипполитова-Иванова, Н.Н. Киселевича, Н.Н. Ларионова-Ларина, Я.М. Любина и М.Ф. Салтыкова,

На с. 422–423:
Интермедия «Искренность па-
стушки» в спектакле Мариин-
ского театра «Пиковая дама»
по опере П.И. Чайковского.
В партии Прилепы — О.Н. Оль-
гина, Миловзора — Н.А. Фри-
де, Гименя и Амура — вос-
питанницы Театрального
училища. 1890. ГМТМИ
Федор Иванович Шалапин.
Фотография В.Г. Чеховского
1900-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бах-
рушина
В.М. Васнецов. Эскиз деко-
рации «Заречная слободка
Берендеевки» к спектаклю
Московской Частной русской
оперы С.И. Мамонтова «Снегу-
рочка» по опере Н.А. Римского-
Корсакова. 1885. Смешанная
техника. ГТГ
М.И. Фигнер в партии Лизы,
Н.Н. Фигнер в партии Германа
в спектакле Мариинского те-
атра «Пиковая дама» по опере
П.И. Чайковского. Фотография
начала 1890-х гг. ГМЗЧ
В.Д. Поленов. Эскиз декора-
ции к спектаклю Московской
Частной русской оперы
С.И. Мамонтова «Орфей» по
опере К.В. Глюка. 1897.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

П.М. и П.П. Медведевых,
К.И. Михайлова-Стойна,
А.А. Орлова-Соколовского,
В.А. Перовского, И.Е. Пито-
ева, Н.Н. Савина, В.Б. Се-
ребрякова, И.Я. Сетова,
Н.Н. Синельникова, Н.И. Со-
больщикова-Самарина,
И.Г. Супруненко, О.З. Сусло-
ва и А.А. Суходольского,
В.Л. Форкати (Форкати),
О.Р. Фюрера, А.А. Цере-
тели, И.И. Черепенникова,
Н.В. Унковского, Н.М. Шам-
поньера, М.Г. Ярона. И этот
список далеко не исчерпы-
вающий.

[7] О важности возни-
кавших вопросов свидетель-
ствуют, в частности, мате-
риалы I Всероссийского
съезда сценических деяте-
лей: драматических и опер-
ных артистов, оркестрантов,
антрепренеров, создателей
и руководителей оперных,
оперно-драматических
и опереточных трупп. На
съезде, прошедшем в 1897 г.
в Москве, обсуждались
вопросы профессиональной
подготовки певцов и ор-
кестровых музыкантов;
взаимоотношений антре-
пренеров с артистами,
организаторов музыкально-

язык с аудиторией; достигим ли баланс между
художественным и финансовым успехом
оперных спектаклей? [7].

Какое-то время казалось, что ключ к отве-
там на эти вопросы дает форма организации
коллектива. Но повальное увлечение оперны-
ми товариществами оказалось недолгим.
Скоро стало ясно: одни лишь управленческие
новации не обеспечивают успех дела, прин-
ципиальным фактором, способным повлиять
на жизнь оперной труппы, является наличие
или отсутствие у нее финансовой поддержки.

Не случайно именно в это время развора-
чивается сложная и по-своему драматичная
история первых опытов взаимодействия руко-
водителей частных опер с властями [8] и состоя-
тельными согражданами. Споря за их внима-
ние, лоббируя свои интересы, заключая откры-
тые и скрытые договоренности, главы, руково-
дители, хозяева оперных трупп прикладывали
максимум усилий, чтобы получить как можно
больше субсидий, взносов и пожертвований.
Но, добиваясь желаемого, тут же попадали
в особого рода зависимость: театральные ко-
миссии и комитеты, создававшиеся в Город-
ских думах для координации деятельности част-
ных музыкальных трупп, финансируя их рабо-
ту, могли, согласно заключаемому договору [9],
вмешиваться в репертуарные планы, постано-
вочные решения, ход репетиций, а меценаты —
открыто заявлять о своих пристрастиях, лич-
ных симпатиях и оказывать прямое давление
на руководство труппы. Справиться с этим ста-
новилось все тяжелее, приходилось искать
компромиссы, в том числе и творческого
характера.

Публика же, призванная открыто поддер-
живать рублем тот или иной коллектив, все
более и более дезориентировалась в угрожаю-
ще разрастающемся количестве оперных трупп,
товариществ, антреприз, групп гастрوليрую-
щих оперных солистов, любительских кружков;
в их сложных взаимоотношениях, частых кон-
фликтах, переходах музыкантов из труппы в
труппу; в оценке того, что лежит в основе успе-
ха — честная победа истинного таланта или
наличие мощной поддержки извне.

театральных предприятий —
с городскими властями
и земствами. Рассматри-
вались также проблемы
репертуарной политики;
система денежных выплат
и вознаграждений; вопросы
социального и обществен-
ного статуса участников
спектакля, состояния опер-
ного дела в провинции, кон-
куренций провинциальных
оперных и опереточных
трупп, задач оперного
капельмейстера, взаимо-
связи нотных издательств
и музыкальных театров,
устройства для молодых
оперных певцов «школы-
театра» и др.

[8] В конце XIX в. в Рос-
сии расходы на содержа-
ние музыкального театра
включались либо в бюджет
Городской думы (так было
во многих провинциальных
городах России), либо в
бюджет императорского
двора (так было в случае с
Тифлиским и Варшавским
театром), либо в бюджет
города (как это было,
например, в Одессе и
Перми).

[9] Такой договор за-
ключался между предста-
вителями городской влас-
ти и руководителем (вла-
дельцем) оперного кол-
лектива.

Уже к концу 1890-х годов стало очевидным:
выдвижение и развитие музыкально-театраль-
ных инициатив «на местах», отражавшее реаль-
ный ход демократизации музыкально-театраль-
ной культуры, достигнув определенного предела,
грозило превратиться в лавину, готовую раска-
чать, а то и вовсе снести основополагающие тра-
диции оперного искусства, исказив саму его при-
роду. Ощущаемая опасность вынуждала пере-
сматривать отношение к стратегии деятельно-
сти творческих образований подобного плана и
переосмысливать их роль в культуре общества.

Деятельность столь активизировавшихся к
концу столетия частных оперных предприятий,
рикошетом отразилась и на Императорской
Русской опере. Вступив в эру финансового бла-
гополучия и государственной поддержки, она,
казалось бы, могла начать значительно более
комфортное и спокойное существование. Но пе-
ремены, происходившие за стенами казенных
театров, заставляли заново переосмысливать
характер и смысл своей деятельности, искать
способы выживания в стремительно меняющей-
ся «русской оперной среде».

Поддержанные государством артисты
Императорской Русской оперы вынуждены
были теперь работать в условиях жесткой кон-
куренции не с европейскими гастролерами,
как прежде, а со своими же соотечественника-
ми. Солисты западной школы, прошедшие
выучку у европейских мастеров, оказались
рядом с выпускниками русских столичных
консерваторий — молодыми отечественными
талантами, экспериментирующими в соответ-
ствии с собственным пониманием задач иску-
ства. Высочайше утвержденные чиновники,
строго соблюдающие давно сложившиеся
принципы ведения дел, — с состоятельными
меценатами, руководствующимися лишь соб-
ственным вкусом и личными пристрастиями.
Управляющие, всегда ориентированные на
желания императорской фамилии, — с адми-
нистраторами, которые, прежде всего, счита-
ются с интересами публики...

Жизнь в условиях конкуренции нового
типа вынуждала определиться в избираемых
приоритетах. Пожалуй, именно это и был основ-
ной вопрос, стоявший в те годы перед артиста-
ми и руководством казенных оперных театров,
Императорской Русской оперы. От ответа на
него во многом зависел облик русской оперной
культуры наступающего 20-го столетия.

* * *

Постановка оперы всегда предполагала
соблюдение целого ряда условий. Одно из
первых — наличие помещения с особой аку-
стикой, оркестровой ямой, сценой опреде-
ленных размеров и специальным «танцеваль-
ным полом». В России таковых в последние
десятилетия XIX века было немного.



480



481

480 Мариинский театр. От-
крытка рубежа XIX–XX вв.
481 Большой театр. Фото-
графия 1880-х гг. ГМЗЧ

[10] Хотя и эти помеще-
ния требовали в последние
десятилетия столетия не
только усовершенство-
ваний, но и ремонта. Так,
нуждался в обновлении
Мариинский театр.
Вызывавший множество
нареканий еще во время
своего открытия, он
постепенно «приучил» к себе
публику. Но недочеты в
исходном проекте были
по-прежнему очевидны.
В 1883–1896 гг. реконструкции
подверглись фасады и
интерьеры, был добавлен
ряд помещений, деревянные
конструкции заменены
металлическими, улучшена
акустика зала и сцены, со
стороны фасада пристроен
новый корпус. Большой
театр в Москве к 1880-м годам
также требовал помощи
архитекторов и строителей.
В 1893 г. в стенах здания
появились трещины. Театр
был на год закрыт для
публики, проведены работы
по укреплению фундамента.
Но стена, окружающая
зрительный зал, продолжала
оседать и разрушаться. Уже
в 1906 г. во время спектакля
она дала одномоментную
осадку. В театре с треском
заклинило двери, и зрители
какое-то время попросту
не могли выйти из лож,
что впервые заставило
задуматься о серьезном
ремонте здания.

[11] Шретер Виктор
Александрович (1839–1901) –
русский архитектор немец-
кого происхождения.
Обучался в Петербурге и
Берлине. Занимался
постройкой частных домов
и театральных зданий.
В 1880-х годах участвовал в
перестройке Мариинского
театра, за что был награж-
ден уникальной серебряной
моделью постройки. Про-
ектировал грандиозный
театр на Марсовом поле
(проект не был осущест-
влен). Создавал проекты
театральных зданий для про-
винциальных городов Рос-
сии, ряд которых был реали-
зован.

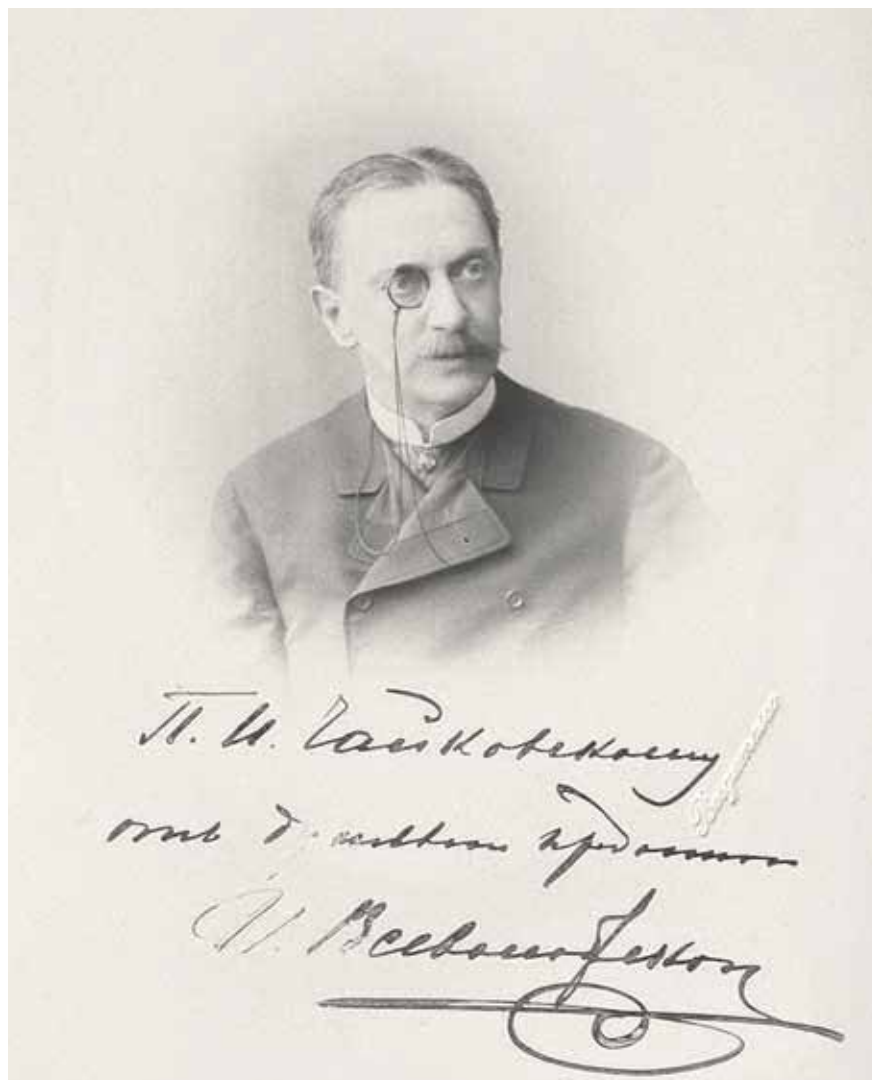
482 С.И. Мамонтов. Портрет работы И.Е. Репина. 1880. Холст, масло. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
 483 А.И. Всеволозский. Фотография К.И. Бергамаско начала 1890-х гг. с дарственной надписью П.И. Чайковскому. ГМЗЧ
 484 И.П. Прянишников. Фотография конца 1880-х — начала 1890-х гг. ГМЗЧ

Мариинский и Большой театры по-прежнему оставались эталонными зданиями, с большой сценой, сложнейшей машинерией, изысканными интерьерами зрительного зала [10].

Нет ничего удивительного в том, что провинция, начиная в 1880–1890-х годах строить театры, пригодные для исполнения опер, ориентировалась в этом на Петербург и Москву. Неравнозначность изыскиваемых источников финансирования (театральные здания могли строиться как на правительственную субсидию, так и на частные пожертвования) не могла не сказываться на масштабах строительства. Но и при крайне скромных материальных вложениях самые отдаленные города империи стремились к тому, чтобы новое сооружение было не хуже, чем в российских и даже европейских столицах. В частности, это сказывалось на привлечении к работе в провинции самых известных архитекторов, декораторов, художников. Не случайно именно в это время В.А. Шретер, руководивший ранее реконструкцией Мариинского театра [11], принимает активное участие в строительстве нового театрального здания в



482



483



484



485

Тифлисе (1896 г.) [12] (активное участие в оформлении которого принимал прославленный московский декоратор К.Ф. Вальц [13]), проектировании театра в Иркутске (1897 г.) [14], перестройке театра в Киеве (1901 г.).

Известные венские архитекторы Ф. Фельнер и Г. Гельмер проектируют здание Одесского театра (1887 г.) [15].

Процесс обустройства провинциальных городов постройками подобного типа был недолог. В начале 20-го столетия их строительство замедляется, однако прежде удручавшая нехватка специальных помещений для постановки опер теперь уже практически не сказывается на деятельности частных музыкально-театральных предприятий. Их организаторы овладели тысячами секретов постановок опер «на живую нитку» — в клубах, собраниях, на летних сценах или аренах цирков, не смущаясь откровенной ремесленностью такого подхода.

При этом сама по себе потребность в возведении зданий для оперных спектаклей не исчезала. Но теперь она тесно связывалась с желанием вписать новый оперный театр в общий комплекс культурно-образовательных и культурно-развлекательных институтов города. С этой точки зрения характерной явилась предпринятая Мамонтовым в 1898 году попытка включить давно задуманное здание для своей оперы [16] в большой развлекательный комплекс с гостиницей, рестораном, зимним садом, залами для художественных выставок [17]. И хотя намерение

это осталось нереализованным (работа была прервана в сентябре 1899 года, после финансового краха предпринимателя), само по себе оно говорило о многом. Вслед за Европой оперное искусство в России начинало восприниматься как специфическая часть большой городской развлекательной культуры. Но окончательное укоренение такого восприятия было остановлено сначала участием страны в военном переустройстве мира, а далее — в революционном переустройстве самого себя.

* * *

Другим условием, необходимым для постановки оперных спектаклей, являлось наличие у труппы определенного сценического имущества.

В отличие от частных, Императорские оперные театры, особенно после 1882 года, не знали проблем подобного плана. Они располагали богатейшими возможностями. Никакие средства не жалелись на то, чтобы декорации, костюмы, бутафория выполнялись с использованием лучших материалов, с максимально возможной роскошью. К сожалению, многое бесследно терялось в запасниках, ветшало и портилось в результате неправильного хранения, оказывалось безвозвратно утерянным, исчезая в огне пожаров. Многое, используемое сотни раз в различных спектаклях, теряло свежесть и художествен-

485 Оперный театр в Тифлисе. Открытка рубежа XIX–XX вв.

[12] Открыто 22 года спустя после пожара 1874 г. Роскошь отделки нового театра, оригинальность, выдержанность стиля восхищали современников. Предметом бесконечных обсуждений были и новейшие технические усовершенствования, и сцена, одна из самых больших в России, и оркестровая яма, рассчитанная на 50 человек, и зрительный зал, сходный в своей планировке со знаменитым залом Байройтского театра.

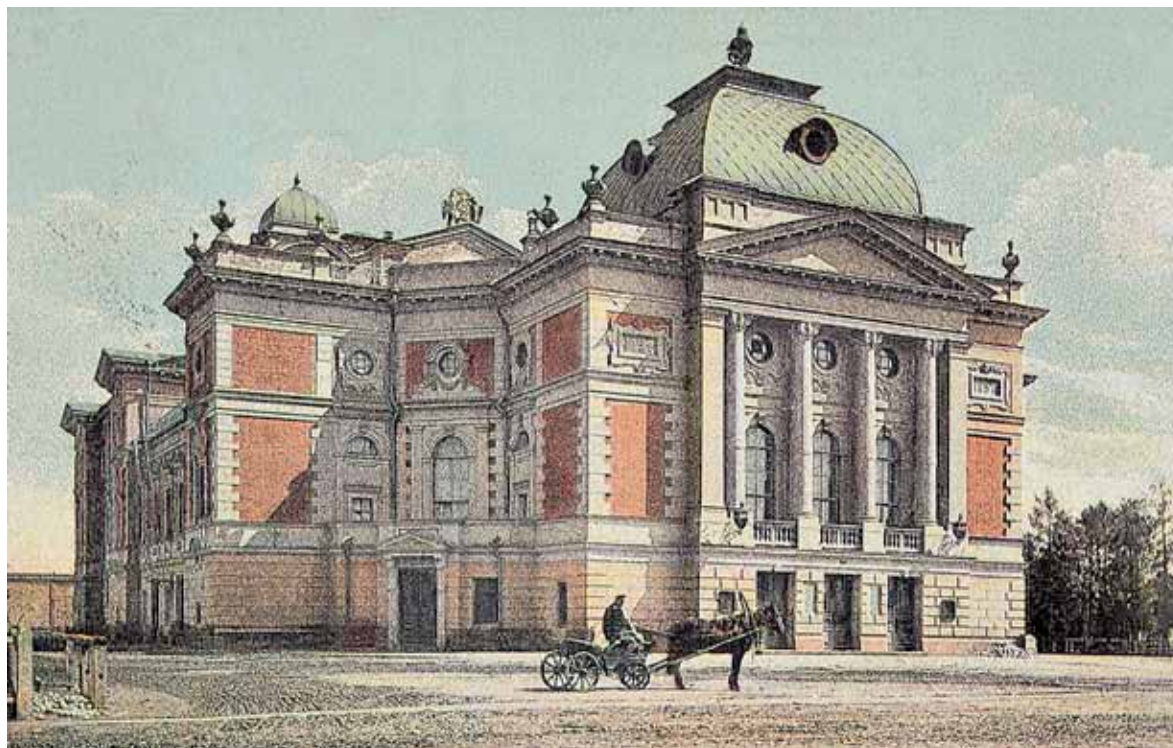
[13] *Вальц Карл Федорович* (1846–1929) – декоратор Императорских театров. Один из последних «магов и волшебников сцены», талантливый изобретатель, мастерски устраивавший разнообразные театральные полеты, превращения, фейерверки, фонтаны, «пожары» и проч. Принимал активное участие в оформлении всех опер и балетов П.И. Чайковского. О нем см. также в разделе «Драматический театр».

[14] Театр на 1000 человек со всеми новейшими усовершенствованиями и приспособлениями был построен по инициативе Иркутского генерал-губернатора исключительно на частные пожертвования. Открыт 1 сентября 1897 г. и передан в собственность города.

[15] Открытие нового здания Одесского оперного театра 1 октября 1887 г. (рассчитан на 1590 человек) стало событием в музыкально-театральной жизни провинции. Выполненный в стиле венского барокко, театр по своей акустике был прекрасно приспособлен для исполнения опер.

[16] Проблема помещения была одной из наиболее сложных для Мамонтова. Выступления труппы в Москве в 1885 г. шли на сцене театра Лианозова (Корша) в Газетном переулке. В 1896 г. Мамонтов снимал здание на Большой Дмитровке, выстроенное купцом Солодовниковым и переоборудованное владельцем в театр на 2000 мест. В 1897 г., после пожара, спектакли были временно перенесены в помещение Интернационального театра на Никитской.

[17] О данных планах Мамонтова см.: РГАЛИ, Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 36; Ф. 964. Оп. 3. Ед. хр. 24. См. также: Гозенпуд 1974: 186.



486

[18] Существовал еще, правда, вариант проката театрального реквизита, костюмов и декораций. Но это было делом хлопотным и почти всегда чреватым материальными осложнениями. Так, в прокат с весомой прибылью для себя сдавала театральное имущество К.С. Винтер, бывшая многие годы ближайшей помощницей Мамонтова и юридически являвшаяся владелицей одного из его последних предприятий (об этом см.: Россихина 1985: 184–185).

[19] Известно, к примеру, что Винтер после финансового краха Мамонтова поспешила перевести в свою собственность все имущество Московской Частной оперы: работы художников-декораторов, нотную библиотеку, собиравшуюся Мамонтовым в течение нескольких лет, костюмы, бутафорию, реквизит и проч.

[20] Авторское право по отношению к музыкальным произведениям было признано в России в 1845 г.

Сумма вознаграждения, полагавшегося композиторам при исполнении оперного сочинения на императорской сцене, регламентировалась особыми законодательными актами. В 1882 г. было принято «Временное положение о вознаграждении авторов драматических произведений и опер», в 1900-м – «Положение о вознаграждении русских авторов и композиторов». Согласно им, основным типом авторского гонорара являлась выплата части сбора со спектакля (в процентах или фиксированной сумме за акт). Реже композитор получал единовременную выплату.

[21] «Рикорди» – итальянская нотопроизводительская фирма, существующая с 1808 г.

ную привлекательность, становясь основой для типовых декораций «рядовых» спектаклей. И, тем не менее, в 1880–1890-е годы Императорские оперные театры продолжали оставаться крупнейшими собственниками богатейшего и качественного сценического имущества, стремительно наращивая свой капитал.

Иначе обстояли дела у частных предпринимателей. Лишь наиболее состоятельные из них были способны в полной мере обеспечить свои труппы гардеробом, декорационными полотнами и т.д. [18]. Конечно, особняком здесь стояло театральное имущество мамонтовской оперы. Но даже для нее существовал некий предел обрастания столь громоздким и хлопотным хозяйством, тем более что любые изменения в юридическом статусе коллектива прежде всего обостряли борьбу за театральную собственность как обладающую значительной финансовой привлекательностью [19].

В результате большинство частных оперных трупп заведомо проигрывало императорским в негласном соревновании по роскоши. Сценография в них априори являлась беднее, костюмы – однообразнее, перемены декораций – реже. Рождавшееся стремление к минимализму на сцене, к большей условности во многом обуславливалось не только эстетическими веяниями нового времени, но и сугубо материальными условиями работы частных коллективов, старавшихся делать ставку прежде всего на новизну

предлагавшегося вниманию публики произведения. Однако здесь устроители оперных спектаклей все чаще сталкивались с необходимостью решения вопросов авторских прав [20].

* * *

Практически не урегулированные в ту пору вопросы правообладания допускали широчайшие разночтения, ведя к возникновению чрезвычайно запутанных дел между Императорскими театрами и композиторами, Императорскими театрами и нотопроиздателями, Императорскими театрами – и театрами провинции, композиторами и антрепренерами, композиторами и издателями, издателями и постановщиками и т.д. и т.п.

Даже Императорские театры не всегда оказывались способны корректно разрешать возникавшие здесь проблемы. Охотно обращаясь к западноевропейскому оперному наследию, они все четче ощущали непривычную прежде жесткость зависимости от европейских контрактов, правил и установлений. Так, известен факт, когда директор Императорских театров Всеволодский обращался к Направнику с «убедительной просьбой <...> восстановить купюры и пропуски, <...> сделанные в партитуре» «Отелло» Дж. Верди, мотивируя это тем, что по контракту с «Рикорди» [21] оперу необходимо исполнять так, как ее написал Дж. Верди. В противном



487

случае, писал Всеволожский, «заговорят газеты, будут писать в Милан, и нам придется иметь дело с издателем <...>» [22].

Более свободно ощущала себя Дирекция в работе с партитурами отечественных композиторов, полагая себя вправе произвольно сокращать произведения, снимать партии тех или иных героев, менять состав оркестра, хора и т.д. Но и здесь с течением времени стали возникать конфликты, приводящие к скандалам и отнюдь не мирным разрешениям проблемы [23].

Отмена монопольного права Императорских театров на постановки спектаклей на столичных сценах оказалась далеко не полной. Иные права Дирекции Императорских театров продолжали сохраняться и в конце 19-го столетия. В частности, Императорские театры по-прежнему обладали монополией на музыкальные тексты произведений, прошедших на их сценах. Оставляя за собой право разрешать или не разрешать постановки этих сочинений в частных театрах, они ограничивали тем самым и репертуар частных оперных трупп, и активность их творческого поиска, подталкивая по сути дела к полуполюгальному исполнению фрагментов оперных новинок, к тому же в весьма спорных переложениях. Наиболее активные антрепренеры и владельцы оперных трупп предпочитали в этом случае связываться напрямую с создателями новых музыкально-театральных сочинений, как, в частности, действовал иногда Мамонтов. Но таковых было немного. К тому же, и сами композито-



488

[22] На письме – выразительная надпись Направника. «Восстановил 1 ноября 1887 года» (цит. по: Гозенпуд 1974: 101).

[23] В качестве примера можно привести инцидент с Танеевым. Его опера «Орестея» была поставлена в Мариинском театре в 1895 г. (дирижер Э. Крушевский), но после восьми спектаклей автор, в знак несогласия с купюрами, которые произвольно делал в музыкальном тексте Направник, отказался от дальнейшего гонорара и настоял на снятии произведения с репертуара. Сходным по сути можно считать и отказ Римского-Корсакова присутствовать на премьере «Ночи перед Рождеством» (1895 г.) в Мариинском театре в знак несогласия с теми перемена-ми, на которые пошла дирекция.

[24] Подробно об оперных артистах, работавших в России в 1880–1890-х годах, см.: Гозенпуд 1973; Гозенпуд 1974; Гозенпуд 1975; Келдыш 1983–201а / 10Б: 80–96.

487 Оперная труппа Мариинского театра. Фотография 1870-х — начала 1880-х гг. ГМТМИ

488 М.И. Фигнер в партии Татьяны в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Фотография начала 1890-х гг. ГМЗЧ

489 Н.Н. Фигнер. Портрет работы К.Е. Маковского. 1889. ГМТМИ



489

[25] Фигнер Николай Николаевич (1857–1918) – русский оперный певец, тенор. Обучался в Санкт-Петербургской консерватории и Италии. В 1880-х годах успешно выступал на сценах итальянских театров.

В 1887 г. состоялся дебют певца на императорской сцене. С 1887 г. – солист Императорских театров.

[26] Мей-Фигнер Медя Ивановна (1858 [1859, 1860]–1952) – итальянская, русская оперная певица, сопрано, меццо-сопрано. Обучалась в Италии, с середины 1870-х годов выступала на сценах оперных театров Европы и Америки. В 1887 г. состоялся успешный дебют певицы на императорской сцене.

В 1889 г. вышла замуж за Н.Н. Фигнера, брак с которым впоследствии распался.

[27] Так, уже в 1914 г. «Русская музыкальная газета» будет отмечать, что из Дирекции Императорских театров Шаляпин получает 60 000 руб. в год, а частная антреприза платит ему по 2000–3000 руб. за спектакль. Больше содержание, как подчеркивалось в корреспонденции, получает лишь московский митрополит (75000). Митрополиты киевский и петербургский, императорские российские послы в Берлине, Лондоне, Париже, Константинополе, Вене, Риме, Вашингтоне и Токио получают наравне с Шаляпиным, а русские министры имеют содержание неизмеримо меньшее – от 22 000 до 39 000 рублей (см.: Русская музыкальная газета. 1914. № 2. С. 64).

[28] Дебют Шаляпина на сцене Мариинского театра состоялся 5 апреля 1895 г. в роли Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст». В этом же спектакле вместе с Шаляпиным в партии Фауста дебютировал И.В. Ершов, а в партии Зибеля – Ю.Н. Носилова.

ры, связанные корпоративными обязательствами, не всегда могли непосредственно сотрудничать со своими коллегами из малых театральных предприятий.

Монополия Дирекции Императорских театров на прошедшие на их сценах сочинения затрагивала и постановочные решения. В результате частные антрепризы и товарищества, добивавшиеся права исполнения опер из репертуара Императорских театров, чаще всего повторяли мизансцены спектакля, прошедшего на казенной сцене. Достойных повторов (как, например, у Прянишникова) было мало. Значительно чаще провинциальные антрепренеры, освобожденные от необходимости создания собственной сценической версии оперы, не имея ни сил, ни возможности тягаться с Императорскими театрами, вынуждены были идти на посильное подражание столичным спектаклям, стирая и снижая при этом первоначальный замысел постановщиков.

* * *

И, наконец, важнейшим условием постановки оперы была укомплектованность труппы необходимыми исполнителями.

В первую очередь это касалось солистов [24]. И здесь положение Императорских оперных театров было, безусловно, приоритетным. Солисты казенных театров Петербурга и Москвы представляли цвет русского вокального искусства конца XIX века, хотя,

разумеется, успехи каждого из них, продолжительность сценической карьеры, значимость вклада в развитие оперного исполнительства в России были различны.

Героями императорской оперной сцены были в то время Н.Н. Фигнер [25] и М.И. Мей-Фигнер [26].

Оба были удостоены высшего на императорской сцене звания – Солиста Его Императорского Величества, обладали особыми правами, возможностями и привилегиями, получая исключительные оклады.

Слушатели ценили Фигнера прежде всего за «редкостно-индивидуальный» (И. Северянин) тембр голоса, отшлифованного итальянской оперной школой. В манере певца, его облике, особенностях интонирования неизменно ощущалась невыразимая элегантность, сообщавшая даже исполнению партий в русских операх неповторимый и столь привлекательный в России «шарм европейскости».

Мей-Фигнер покоряла публику сильным звучным голосом, поставленным европейскими учителями. Русская аудитория ценила южный темперамент певицы и находила своеобразную прелесть в некотором мелодраматизме, эмоциональной «надрывности» ее исполнения.

«Русский дебют» супругов Фигнер состоялся в «Евгений Онегине» Чайковского (1888 г., Мариинский театр, партии Ленского и Татьяны).

Однако несмотря на тщательность и добросовестность работы над ролями, художественно совершенный сценический дуэт двух певцов возник позднее. Вкус к русскому репертуару, понимание его характерных особенностей, чувство стиля и интонационной природы русской вокальной культуры в полной мере проявились в поздних работах четы Фигнер на сцене Мариинского театра – операх Чайковского «Пиковая дама» (1890 г., партии Германа и Лизы) и «Иоланта» (1892 г., партии Водемона и Иоланты).

Пожалуй, лишь Федор Иванович Шаляпин (1873–1938) сумел превзойти Фигнера и Мей-Фигнер по популярности и признанию, авторитету в кругу коллег и материальному вознаграждению, получаемому от Дирекции Императорских театров [27].

Шаляпин работал на сцене Мариинского театра в 1895 и 1896 годах [28]. Следующие три года – время становления шаляпинского гения в Московской Частной русской опере Мамонтова. Общение с сотрудничавшими с ней Поленовым, Васнецовыми, Левитаном, Серовым, Врубелем, Коровиным, Репиным, молодым Рахманиновым, Римским-Корсаковым позволило певцу по-новому взглянуть на задачи оперного искусства, сделав первые шаги в освоении сложнейших ролей русского оперного репертуара: Ивана Грозного в «Пско-

витянке» Римского-Корсакова (1896 г.), Досифея в «Хованщине» (1897 г.), Бориса Годунова, Варлаама и Пимена в «Борисе Годунове» Мусоргского (1898 г.), Олоферна в опере Серова «Юдифь» (1898 г.).

Образ Бориса Годунова, впервые представленный Шаляпиным публике в спектаклях мамонтовского театра, стал знаковым для творческой биографии музыканта. До конца жизни Шаляпин работал над ним, углубляя, дополняя, уточняя найденное в характеристике героя. «Мамонтовский опыт» стал для него мощнейшим творческим импульсом, энергия которого ощущалась еще многие десятилетия [29].

Но, пожалуй, не Борис, а Иван Грозный оказался в те годы самой удачной работой певца, заложившей основу его новациям в трактовке образов правителей Руси, когда историческая, психологическая и художественная достоверность оказывались связаны воедино.

Так, найденный Шаляпиным прием первого выхода царственного героя (стремительность появления и медленный, тяжелый, «грозовой» взгляд на расprostертых перед ним людей), апробированный в «Псковитянке» и закрепленный в «Борисе Годунове», стал своеобразным личностным интерпретаторским ходом певца, повторявшимся неоднократно и каждый раз заставлявшим зал вновь и вновь замирать от ощущения необъяснимого ужаса.

Не менее прочно укоренилась в ряду приемов Шаляпина и телесная пластика, выражавшая «страдающего злодея». Прототип визуального решения Шаляпиным сцены Грозного, склонившегося над телом Ольги, очевидный уже современникам [30], впоследствии неоднократно использовался певцом, умело варьируя заложенные в нем композиционные и пластические возможности.

Палитра актерских средств, представленная Шаляпиным в столицах уже в дебютное пятилетие, напряженность работы над собой как певцом, актером и личностью позволили уверенно говорить о молодом певце как о выдающемся представителе русской культуры, исключительном даровании, способном на большие свершения в искусстве.

Возвращение на императорскую сцену в Москве было настоящим триумфом 26-летнего музыканта, а последовавшая вскоре первая западная гастроль Шаляпина лишь подтвердила его высочайший творческий потенциал. Впервые русский певец сумел достойно возвратить оперной Европе давний «музыкальный долг» и, повернув вспять движение уникальных оперных талантов, открыть начальную главу короткой, но блестящей истории «русской музыкально-театральной экспансии» на Запад.



490

Природное богатство шалыпинского basso cantate (певучего баса) огромного диапазона, необычайной гибкости, сочеталось с поразительно чутким пониманием певцом специфики вокального интонирования и редкостным на оперной сцене артистическим даром. В конце 1890-х годов подобная особенность шалыпинского искусства лишь вырабатывалась.

Критики, внимательно следившие за развитием молодого певца, обращали внимание на некоторую аффектированность, сгущенную эмоциональность, излишнюю «размашистость» исполнения. Но с годами такие «перехлесты» становились все менее и менее свойственными манере певца [31].

Приход Шаляпина в труппу Большого театра существенно изменил соотношение сил московской и петербургской казенных сцен [32]. Перемены оказались здесь тем более очевидны, что в 1897 году именно в Москве дебютировал Леонид Витальевич Собинов (1872–1934).

490 Ф.И. Шаляпин в партии Мефистофеля в спектакле Мариинского театра «Фауст» по опере Ш. Гуно. 1896. ГМТМИ

491 Ф.И. Шаляпин. Фотография В.Г. Чеховского 1900-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

492 Л.В. Собинов в партии Ленского в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Фотография К. Фишера. ГМЗЧ

[29] Хотя, как отмечали современники, впечатление от премьеры «Бориса Годунова» Мусоргского было, в целом, неровным, причиной чему послужила, по всей вероятности, гигантская разница между шалыпинским исполнением и исполнением остальных солистов.

[30] По заключению критиков, Шаляпин здесь шел от известной картины Репина, изображающей Ивана IV с убитым сыном.

[31] Подробно об исполнительском искусстве Шаляпина см. в 18 томе наст. изд.

[32] По причине плачевного положения Большого театра Дирекция Императорских театров долгое время не рисковала даже открывать там абонементы. Лишь в сезон 1898/99 гг., когда на сцене московского театра утвердились Шаляпин и Собинов, впервые в Большом театре были введены два абонементы по 20 представлений. Уже на второй год количество абонементов увеличилось, и московский театр «стал подходить к сборам оперы в Мариинском театре» (об этом см.: Теляковский 1965: 115–116, 134).

[33] Первый контракт Собинова с Дирекцией Императорских театров был заключен в мае 1897 г. сроком на два года. В дальнейшем отношения певца и руководства казенного театра складывались непросто. Он разрывал контракт, уезжал в Европу, возвращался в Россию и вновь возобновлял контракт. Звание Солиста Его Императорского Величества Собинов, как и Шаляпин, получил в 1910 г.



491

[34] Так, за уход Шаляпина из труппы казенной оперы Мамонтов заплатил немалую неустойку (поделив сумму пополам с Шаляпиным). Певцу же в своей труппе назначил содержание вдвое выше того, которое полагалось ему в этот год по контракту с казенным театром. Мамонтов взял на себя также оплату неустойки за переход в его театр А.В. Секар-Рожанского. Так, впервые в истории отечественного оперного театра началась «война окладов и неустоек», существенно изменившая как самооценку русских оперных артистов, так и отношение к ним в обществе, приблизив происходящее к общеевропейской музыкально-театральной практике.

Признание театральной администрации и публики пришло к певцу после исполнения им партии Синодала в опере А.Г. Рубинштейна «Демон» [33].

Современники называли Собинова «первым тенором России», критики — «Орфеем русской сцены». Собинов прекрасно владел голосом, виртуозно решая сложнейшие профессиональные задачи. Но сам его голос — мягкий, с гибкими регистровыми переходами, обладавший редкостной тембровой характерностью, с несколько специфической горловой подачей звука, задавал удивительно «русский тон» исполнительской манере певца.

Легендой стали собиновские Лознгрин и Ленский. В этих партиях певец оказался столь убедителен и характерен, что созданные им образы не только на многие десятилетия остались эталонными для исполнителей, но превратились в некий «символ оперности» (хотя и интерпретируемый подчас, в зависимости от времени и эстетиче-



492

ской позиции интерпретатора, в диаметрально противоположных ракурсах).

Первые успехи в наступлении оперной Москвы на Петербург закрепили и артисты мамонтовской оперы.

Мамонтов не жалел времени и средств на поиски ярких голосов. Его не останавливали ни необходимость платить громадные неустойки за интересующего артиста, ни сложности, возникавшие при переезде певца из провинции в столицу. Он «с азиатской сноровкой» (К. Петров-Водкин) «выхватывал» вокалистов из-под опеки самых опытных столичных и провинциальных антрепренеров, возбуждая возмущения и нарекания в среде коллег, порождая вал слухов среди обывателей [34].

Помимо Шаляпина, одной из наиболее ярких звезд мамонтовской оперы была Надежда Ивановна Забела-Врубель (1868–1913).

Ее чистый, светлый голос (лирико-колоратурное сопрано), «ровный-ровный, легкий, нежно-свирельный и полный красок или, точнее, сменяющихся переливов одной

какой-то краски, предельно выразительный, хотя и совершенно спокойно любящийся», как и сам облик Забелы, красавицы «с широко расставленными сказочными глазами», <...> пленительно-женственной, зазывно-недоуменной улыбкой, <...> тонким и гибким телом, <...> прекрасными, длинными руками» [35], — окрашивался в восприятии слушателей и зрителей в особые пастельные тона, столь уместные для понимания предлагавшихся певицей интерпретаций женских образов опер Римского-Корсакова — Волховы, Снегурочки, Панночки, Царевны-Лебеди.

Замечательным тенором в мамонтовской труппе был Антон Владиславович Секар-Рожанский (1863–1952).

Голос певца обладал природной звучностью, особой, «нетеноровой» силой, а исполнение всегда отличалось подкупающей искренностью и горячностью. Традиционным лирическим теноровым партиям он придавал решимость, напористость, заряжая своих героев волей к действию, столь импонировавшей в ту пору слушателям.

Судьбы Фигнера, Мей-Фигнер, Шаляпина, Собинова, Забелы-Врубель, Секар-Рожанского были уникальными, неповторимыми судьбами



493

настоящих звезд русского оперного искусства 1880–1890-х годов. Рядом с ними бок о бок трудились десятки известных публике одаренных оперных исполнителей, успешно показывавших себя в той или иной роли, но так и не сумевших завоевать олимп оперного искусства последних десятилетий XIX века. Некоторые из них, не справляясь с колоссальной физической и эмоциональной нагрузкой, платили за краткосрочный успех собственным здоровьем и даже жизнью [36]. Некоторые — тихо сходили со сцены и с утратой голоса либо сразу оставляли оперную карьеру, либо на какое-то время продлевали ее, переходя работать в провинциальные оперные труппы.

Здесь же, в провинции, они неизбежно сталкивались с теми, кто рвался им на смену, — молодыми, настойчивыми певцами, воспринимавшими «провинциальный этап» своей биографии преддверием большой певческой карьеры. В ряде случаев мечта осуществлялась, но чаще всего, годы спустя, «дерзкие провинциалы» возвращались назад, повторяя путь большинства старших собратьев. В этом смысле можно сказать, что провинциальные оперные труппы выступали в конце XIX века прибежищем тех, кто уже был не в силах и тех, кто еще был не в силах работать на оперных сценах столиц. Конечно, в таком положении вещей была и своя позитивная сторона: начинающие исполнители получали возможность «вживую» изучить опыт и особенности мастерства старших коллег, а исполнители старшего поколения — продлить свою актерскую жизнь. Но было

493 А.В. Секар-Рожанский в заглавной партии в опере Ц.А. Кюи «Кавказский пленник». Фотография 1903 г. ГМЗЧ
494 Н.И. Забела-Врубель в партии Мими в опере Дж. Пуччини «Богема». Фотография 1899 г. ГМТМИ

[35] Гнесин 1956: 273.

[36] Трагической легендой русской культуры стала Е.П. Кадмина. Прекрасная певица, солистка Большого и Мариинского театров, в 27 лет покончившая с жизнью в Харькове, на сцене, во время спектакля, — она стала неким символом судьбы актрисы конца XIX в. Не случайно жизнь Кадминой подсказала И.С. Тургеневу основную идею повести «После смерти» (Клара Миллих), повлияла на характер героинь пьес А. Суворина («Татьяна Репина») и Н. Соловцова («Евдокия Рамина»), привлекла к себе внимание молодого А.П. Чехова.

[37] Исключений здесь было немного. Одной из наиболее известных провинциальных оперных певиц этого времени была М.Н. Инсарова (лирическое сопрано). Любимцем пермских слушателей оставался А.Н. Круглов (баритон), которого слышал Бажов, считавший своего земляка «изумительно богатым певцом» (из письма П.П. Бажова И.И. Келлеру, цит. по: Беляев С. «Судить о музыке не берусь»: Музыкальные штрихи к портрету П.П. Бажова // Урал. 2004. № 1. С. 73–76).

[38] Бевиньяни Энрико Модесто (1841–1903) — итальянский дирижер, композитор, клавесинист, импресарио. Являлся главным дирижером Королевской оперы в Лондоне, дирижером оперного театра в Венеции. Управлял итальянской оперой в Санкт-Петербурге, служил дирижером Мариинского, а позднее — Большого театра. В начале 1880-х годов оставил службу в Императорских театрах и переехал в Нью-Йорк, где занял пост дирижера Метрополитен-оперы.



494

495 И.К. Альтани. Фотография конца XIX в. ГМТМИ
 496 Э.Ф. Направник. Фотография 1887 г. с дарственной надписью М.А. Дейша-Сионицкой. ГМЗЧ



495

здесь и иное: практически полное отсутствие провинциальных и только провинциальных оперных солистов в России 1880–1890-х годов [37] вело к тому, что ведущий состав оперных трупп, создаваемых в нестоличных городах, оказывался по природе своей явлением временным. Его априорная недолговечность, конечно, накладывала свой отпечаток и на подход к исполняемому репертуару, и на понимание тех целей и задач, которые решали исполнители, приходя в коллектив.

Не менее сложным было положение дел у музыкантов, составлявших оперные оркестры.

Оркестр всегда был одним из наиболее уязвимых участников оперного спектакля. Мариинский театр лишь к 1880-м годам, в результате долгой и целенаправленной работы Э.Ф. Направника, смог по праву гордиться своим оркестровым коллективом. Критики конца 19-го столетия с неизменной похвалой отзывались о его творческих возможностях, сыгранности, о прекрасных музыкантах и том большом репертуаре, который освоил оркестр за годы работы со своим дирижером.

Солидный, укомплектованный и интересный оркестр был и в Большом театре. Перемены к лучшему, начавшиеся при Э.-М. Бевиньяни [38], в полной мере проявились, когда к дирижерскому пульту встал И.К. Альтани [39].

Более трудным было положение оперных оркестров в частных оперных коллективах. Даже мамонтовская опера не могла набрать необходимого количества оркестрантов, вызывая недовольство композиторов и критиков.

Тем более сложной была ситуация в провинции. Так, численность оркестра Киевской оперы к 1880 году составляла 40 человек. Подобный состав был не только чрезвычайно скромным по меркам оперного искусства конца 19-го столетия, но и нестабилен в работе. Измотанные непомерными нагрузками и низкими заработками, оркестранты искали любую возможность для того, чтобы перебраться в коллективы, которые выделялись им творчески перспективными и материально состоятельными. Но ни один провинциальный город России 1880–1890-х годов не мог похвастаться существенно иным положением дел. Составы оперных оркестров оставались неукомплектованными [40], хотя это не смущало хозяев и руководителей странствующих музыкально-театральных коллективов. Жесткий график переездов и выступлений не терпел никаких простоев, и отсутствие оркестра в необходимом составе (не говоря уж о численности) не могло и не должно было, с их точки зрения, становиться серьезным препятствием. Доходившие до нелепости составы попросту распускались, и оркестровая партия исполнялась на фортепиано, что казалось для многих и более удобным, и более выгодным [41].



496

[39] Альтани Ипполит Карлович (1848–1919) – русский дирижер, хормейстер. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории. Работал дирижером и хормейстером в Киеве, в том числе в оперной труппе И.Я. Сетова. В 1882–1906 гг. являлся главным дирижером Большого театра (подробно о деятельности Альтани в Большом театре см.: Гоценпуд 1973: 180–182).

[40] Так, в 1897 г. в труппе О.Р. Фюрера, во время ее приезда в Вильно, оркестр насчитывал 26 человек. В том же году оркестр оперной труппы в Перми составлял 22 человека. В оперной труппе М.Г. Ярона оркестр был велик численно, но в нем не было арфы, фагота и некоторых медных.

[41] К разряду казусов можно отнести, в частности, факт исполнения фрагментов оперы под граммофон и скрипку (см.: Романова, Левашев 1983–2011/10Б: 190).

Совсем иные проблемы стояли перед артистами хора. Нехватку штатных хористов в случае необходимости всегда можно было восполнить сторонними людьми, обладающими начальными музыкальными знаниями и умеющими держать хоровой строй. Набрать необходимое количество временных исполнителей, в силу повсеместного развития в России традиций хорового пения, было несложно, чем активно пользовалось даже руководство Императорских оперных театров, не говоря уже о провинциальных театрах и оперных труппах.

Однако если сугубо музыкальные задачи с такими участниками спектаклей все же решались (хотя неизменно с потерей качества), то сценические — нет. Артисты хора чаще всего либо стояли без движения, напряженно следя за дирижерской палочкой, либо отвлекались от происходящего, позволяя себе тихо переговариваться или подавать друг другу условные знаки. Это было общей бедой не только частных, но и казенных театров.

Настоятельная потребность в изменении подобного положения дел стала особенно остро ощущаться после гастролей в Петербурге и Москве знаменитой мейнингенской драматической труппы (1885 и 1890 гг.) [42]. Русские зрители не уставали удивляться тому, до какой степени «художественности, сценичности и в то же время жизненности» доведена у мейнингенцев «режиссерская часть». «Командная игра» (А.Н. Островский) мейнингенцев доставила немало минут «истинного художественного наслаждения» Направнику [43], поразила Островского [44], Станиславского [45], Стасова, предельно обнажив остроту проблемы постановок массовых сцен в русском драматическом и оперном театре.

Не случайно в это время решением Дирекции Императорских театров учреждается должность «учителя сцены», основная задача которого — внесение в спектакль цельности, а в действия артистов хора — оправданности и достоверности. О.О. Палечек [46], занявший этот пост в Мариинском театре, сразу же показал себя последовательным сторонником идей мейнингенской труппы, практиком, стремящимся к воплощению новых веяний.

Вслед за мейнингенцами, он стал распределять хор и статистов на группы, где у каждого исполнителя было свое сценическое задание. В ряде случаев, в гриме и костюме, он сам принимал участие в массовых сценах (так изредка делал и Г.П. Кондратьев [47]).

Несомненной удачей Палечека стали решения массовых сцен в «Гарольде» Направника, «Купце Калашникове» А. Рубинштейна, новой постановке «Фауста» Ш. Гуно. Но, пожалуй, наиболее яркой была его работа над премьерной постановкой «Пиковой дамы» Чайковского [48].



497

Готовя спектакль, Палечек серьезно продумывал внешний облик каждой группы хора, тщательно подбирал бутафорию, необходимую для создания яркой и сценически достоверной картины, разрабатывал схемы передвижений артистов, добиваясь «разнообразия и непосредственности в группировке» действующих лиц и статистов. Новатор в области оперного дела, он сумел значительно поднять культуру и ответственность хористов, подготовив почву для перемен, результаты которых со всей определенностью проявились уже в 20-м столетии.

Эксперименты, получившие право на жизнь в спектаклях Императорских оперных театров, чрезвычайно занимали в это время и постановщиков частных оперных трупп, антреприз и товариществ.

Достаточно вспомнить, сколь внимательно относился к поведению хора на сцене Мамонтов. Именно он, вопреки позиции хормейстера театра А. Каваллини, настоял на том, чтобы хор в одной из сцен «Псковитянки» Римского-Корсакова повернулся спиной к капельмейстеру и зрительному залу, соответственно сценической задаче и художественной правде действия [49]. Резонанс новации Мамонтова был поразительно мощным. Однако развивать найденное оказывалось не так просто. Не хватало знаний, возможностей и, самое главное, — того чувства меры и художественного такта, которые, в конечном итоге,

[42] О гастролях мейнингенской труппы в России и ее значении для театрального искусства см. в разделе «Драматический театр».

[43] Об этом см.: Гозенпуд 1973: 224–225.

[44] Островский, обдумывавший уроки гастролей немецкой труппы (1885 г.), отмечал: «<...> спектакли их поучительны. <...> Хороша у них группировка на сцене персонала и толпы, как в спокойном состоянии, так и в движении. В покое толпа не остается сплошной, однородной, неподвижной массой, глядящей в сто глаз на публику; толпа расположена группами очень красиво и эстетично. <...> В движении толпа еще лучше <...>, живет, волнуется, негодует и увлекает публику <...>» (Островский А.Н. Соображения и выводы по поводу Мейнингенской труппы (Из дневника) // Театр. 1939. № 1. С. 75).

[45] Об увиденном в мейнингенском театре во время гастролей труппы в 1890 г. Станиславский писал: «Их спектакли впервые показали Москве новый род постановки — с историческою верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великодушного праздничного искусства. Я не пропустил ни одного представления и не только смотрел, но изучал их <...>» (Станиславский 1954: 129).

[46] Палечек Осип Осипович (Иозеф . Иосиф Иосифович) (1842–1915) — артист оперы (бас-кантанта), педагог, режиссер. Родился в Чехии, музыкальное образование получил в Праге. С 1864 г. начал оперную деятельность. В конце 1860-х годов приехал в Россию. С 1870 г. — артист оперной труппы Мариинского театра.

[47] Кондратьев Геннадий Петрович (1834–1905) — русский оперный певец (баритон), режиссер. Вокальное образование получил в Италии. В оперную труппу Санкт-Петербургских Императорских театров был приглашен в 1865 г. С начала 1870-х годов занимал должность главного режиссера Императорской Русской оперы.

[48] Об этом см.: Вайдман 2003/2. О характере работы и достигнутых результатах можно судить также на основании клавира оперы «Пиковая дама» 1891 г., в который были вклеены листы с режиссерской экспликацией и многочисленными комментариями Палечека. В клавире зафиксированы особенности премьерной постановки оперы и опыт ее сценической жизни в первом сезоне. В настоящее время документ хранится в ГМЗЧ.

[49] Дерзкая новация Мамонтова перекликалась с театральным экспериментом Станиславского, посадившего одного из актеров в спектакле «Горящие письма» спиной к публике (об этом см. также в разделе «Драматический театр»).

[50] Теляковский 1965: 364.

[51] Лентовский более известен как создатель знаменитого сада развлечений «Эрмитаж» (см. в разделе «Городская развлекательная культура»). Между тем в 1898–1901 гг. он был активным участником постановок опер на сцене Московской Частной оперы. В частности, при его участии были поставлены «Садко» Римского-Корсакова, «Илья Муромец» Серовой, «Ася» Ипполитова-Иванова, «Тангейзер» Вагнера.

[52] В письме Римскому-Корсакову Мамонтов отмечал: «Эта картина на генеральной репетиции произвела на меня тяжелое впечатление. Надо отдать справедливость Лентовскому <...>. Он довел сцену разнужданности толпы до отталкивающей реальности. Топоры, колья, всклокоченные грубые мужики рвут кафтан с Хрушова в клочья, бабье визжит <...>, словом, на меня пахло таким сиволодом, что я запротестовал решительно и потребовал вырезать совсем эту картину». На что композитор, согласившись с неуместностью «крайне реалистического характера в постановке и исполнении», все же остался при своем мнении: «Сцена под Кромами — крупнейший момент оперы» и, изменив режиссерское решение, ее непременно нужно включать в спектакль (см.: Римский-Корсаков 1951: 124–125).

всегда отличают работу профессионалов от деятельности любителей.

Даже в Мариинском театре требования Палечека к артистам хора приводили, подчас, к тому, что «последние так разыгрывались, что артисты (солисты. — С. Л.) не знали, куда им со своей игрой деваться, ибо кругом шла неопишимо комичная игра хористов» [50].

Тем более ощутимой становилась нелепица нарочитого актерства хористов в частных театрах. Одним из примеров тому стал опыт постановки хоровых сцен «Бориса Годунова» Мусоргского Лентовским в Московской Частной русской опере [51]. Режиссерская манера Лентовского, направленная на то, чтобы поразить публику утрированно выделенными деталями, подробностями, разнообразием частных постановочных эффектов, оказалась особенно неуместна в решении знаменитой «Сцены под Кромами».

Протест осторожного Мамонтова против воцарившегося на сцене культа «тяжелого реализма» обычно связывается исследователями с непростым отношением к опере со стороны блюстителей порядка и нежеланием Мамонтова идти на конфликт с властями [52]. Но в позиции, занятой владельцем Московской Частной русской оперы, было и иное: категорическое неприятие вызывающей достоверности, превращающейся на сцене в занимательность, а порой и откровенное комикование. Неприятие тем более оправданное тогда, когда речь шла о гипертрофированном показе мрачных сторон человеческой натуры.

Проблемы режиссуры хоровых эпизодов оперы оказались неразрывно связаны с проблемами режиссуры оперного спектакля в целом. Необходимость кардинальных изменений в этой области музыкально-театральной практики была очевидна многим. Но характер возможных перемен к исходу столетия полностью еще не определился и представлялся весьма расплывчато.

Опыт Палечека, отважно вмешивавшегося в ход постановки оперного произведения, четко продумывавшего ход спектакля, его общий рисунок, равно как и рисунки ролей отдельных исполнителей и хора, оставался уникальным примером в деятельности казенного театра. В целом же Императорские театры продолжали существовать в рамках давних канонов постановочной практики [53]. Направленный систематический поиск нового разворачивался в эти годы за их пределами и, прежде всего, — в Московской Частной русской опере.

Мамонтов стал первым, кто сознательно и целенаправленно работал над выстраиванием особой музыкально-сценической логики, целостности спектакля, над созданием законченных, художественно достоверных характеров оперных героев.

Веря в силу творческой инициативы умного, знающего, талантливого певца, он старался пробудить самостоятельное художественное мышление исполнителя, расширить его культурный кругозор. Прибегая к аналогиям с произведениями живописи, скульптуры, литературы, Мамонтов собствен-



ными показами, содержательными беседами настраивал певца на нужную волну, позволявшую услышать и понять заложенные в музыке импульсы и использовать их для интерпретации создаваемого образа.

Так, в ходе предварительной работы над «Псковитянкой» Римского-Корсакова Мамонтов способствовал не только формированию глубинных представлений о личности Ивана Грозного у Шаляпина, но и тому, чтобы у всего коллектива сложилось понимание особенностей жизни людей того времени. Он без устали знакомил артистов с уникальными иконографическими материалами, не жалел сил на сбор и систематизацию необходимых для постановки исторических деталей, тщательно продумывал психологический подтекст интерпретации поступков героев оперы.

Не менее показательным был и подготовительный этап работы коллектива над «Хованщиной» Мусоргского, с инициированными Мамонтовым «хождениями» артистов к старообрядцам, знакомством с особенностями их жизни, быта, повседневного уклада, чтением исторической литературы....

Но при огромном внимании к актерскому мастерству певца, серьезном отношении к оперному тексту, при несомненном стремлении найти гармоническое соответствие между всеми составляющими оперного действия, главным объектом интереса Мамонтова был, все же, яркий, запоминающийся визуальный образ спектакля.

Не случайно столь широк и разнообразен был круг талантливых молодых художников, с которыми сотрудничал Мамонтов. Вместе с ними он готов был сутками напролет искать наиболее точное колористическое решение сцены, придумывать эффектные режиссерские ходы. Страстно преданный опере, он заражал всех энтузиазмом и верой; подталкивал к смелым экспериментам, силой своей увлеченности преодолевая ту разобщенность в работе творческого коллектива, которая издавна существовала при постановках оперных произведений.

Взлет деятельности Мамонтова-режисера продолжался до обидного мало. Увлеченный сиюминутными задачами работы над той или иной постановкой, Мамонтов, к сожалению, не оставил после себя режиссерских записей. Его спектакли, памятные современникам, постепенно переходили в ранг объектов критического осмысления. Но это уже был взгляд из будущего, «отягощенный» знанием режиссерских экспериментов Шаляпина, Станиславского, Мейерхольда — тех, кто, впитав сам дух и направленность мамонтовских новаций, смело двинулся вперед, утверждая значимость единой продуманной режиссуры оперного спектакля [54].



499

Перемены, происшедшие за несколько лет в понимании роли режиссера в оперном спектакле, были разительными. Но и в начале 20-го столетия профессионалы оказались все еще не готовы определить, кто же в конце концов должен влиять на облик оперного спектакля, трактовку характеров действующих лиц, особенности постановок мизансцен и разводки хора — режиссер или дирижер? В этом смысле чрезвычайно симптоматичными представляются размышления известного музыкального критика, профессора Московской консерватории Н.Д. Кашкина. Уже на рубеже 1910-х годов он, обобщая свои наблюдения над развитием оперного искусства, писал: мы «вполне признаем важность значения режиссера для оперной сцены, быть может даже большую нежели для драматического театра, ибо искусство ансамбля в опере представляет собой задачу даже более сложную, нежели в драме. Впрочем, функции режиссера в драме, в опере исполняются, по крайней мере в настоящее время, двумя лицами: режиссером и капельмейстером, причем на долю последнего выпадает главная задача, ибо на нем лежит исполнение важнейшего из двух текстов оперы, текста

[53] Вплоть до последних десятилетий XIX в. необходимость режиссирования оперного спектакля вообще не осознавалась, хотя должность режиссера оперного спектакля существовала в казенных театрах издавна. Занимавшие ее выступали, как правило, в роли так называемых «разводящих режиссеров», указывающих места для размещения хора, солистов, направления их перемещений по сцене, выходов на авансцену, ухода за кулисы и т.д. Именно такими по преимуществу режиссерами были в Большом театре А.И. Барцал (в 1882–1903 гг. — главный режиссер театра) и В.В. Стерлигов. Новизну в работу оперного режиссера внес Р.В. Васильевский, помощник режиссера и второй режиссер Большого театра в 1889–1902 гг. Именно он предпринял определенные усилия для того, чтобы объединить в единое целое сценическое поведение солистов и хора, ему удалось закрепить на сцене удачные мизансцены с участием хористов. В Мариинском театре в 1873–1900 гг. главным режиссером,

музыкального. <...> Возможно соединение этих двух функций и в <...> лице режиссера, достаточно знающего и авторитетного в деле музыки, чтобы делать указания капельмейстеру относительно общего характера исполнения и согласования его со всей сценической речью и действием» [55]. Но подобная возможность представлялась Кашкину весьма проблематичной.

* * *

Отдельную группу проблем в деятельности оперных театров составляли проблемы репертуара.

Вопрос о том, что предлагают своим зрителям оперные сцены казенных театров России, признавался одним из важнейших. Вечная тема недостаточности внимания к отечественной опере (хотя в действительности положение было не столь уж плохо [56]) в 1880-е годы отходит на второй план: забота о соблюдении определенного паритета в соотношении западноевропейских и русских опер становится едва ли не главной задачей деятельности Дирекции Императорских театров.

Общее число опер, показанных в последние десятилетия XIX века на сцене Императорских театров, было огромным. В 1880–1890-х годах слушатели могли познакомиться с сочинениями Моцарта и Николаи, Давида и Понкьелли, Вебера и Обера, Россини и Доницетти, Гуно, Мейербера, Бизе, Бойто, Массне, Верди, Вагнера, Масканы, Глинки, Даргомыжского, Серова, Мусоргского, Направника, Римского-Корсакова, Кюи, Чайковского, Аренского, Рахманинова и многих других, менее известных композиторов. Некоторые оперы удерживались в репертуаре не более сезона, некоторые снимались едва ли не сразу после премьеры, но были и «спектакли-долгожители», вызывавшие неизменный к себе интерес. В любом случае жаловаться на скудость репертуарной афиши Императорских оперных театров, на пренебрежение к работам русских композиторов у современников не было никаких оснований.

«Тангейзера», «Валькирию», «Зигфрида», «Нюрнбергских мастерзингеров», «Тристана и Изольду», «Летучего голландца» (последние три оперы были представлены в России впервые). В состав труппы входили легендарные европейские певцы – Т. Мальтен, Эдвард и Ян Решке, А. Фальнеффер, Ф. Литвин. Гастрольными спектаклями дирижировали Б. Ставенгаген, Ю. Прювер и Г. Рихтер, музыкант вагнеровского окружения, первый постановщик «Кольца нибелунга».

[59] Не случайно уже в 1894 г. Большой театр ставит «Зигфрида». В 1899-м – на сцене Мариинского театра проходит премьера «Тристана и Изольды» (с участием иностранных артистов), а уже в начале 20-го столетия, в 1901–1905 гг., последовательно, одна за другой, осуществляются постановки опер вагнеровской тетралогии силами отечественных исполнителей. [60] Так, только мамонтовским коллективом за весь период работы были поставлены 84 оперы русских и европейских композиторов.

Помимо того, публике представлялась редкостная возможность познакомиться с зарубежными операми в аутентичном исполнении и в аутентичной постановке, как, например, на вагнеровских спектаклях Немецкой оперы под руководством чешского антрепренера А. Неймана или труппы Г. Парадиза.

Гастроли первой состоялись в конце февраля – марте 1889 года на сцене Мариинского театра, при участии театрального хора и оркестра, и были посвящены исполнению тетралогии Вагнера в «байройтской» версии [57]. Гастроли второй – девять лет спустя, в 1898 году, и вновь – на сцене Мариинского театра, и снова – при участии театрального хора и оркестра [58].

Художественный резонанс, вызванный в Петербурге вагнеровскими гастрольными европейскими труппами, оказался на удивление мощным. Разумеется, было в столь бурном интересе к операм Вагнера и влияние моды. Но было и иное – ощущение сопричастности величайшему повороту в развитии оперного искусства, осознание поражающей мощи и неограниченных возможностей воздействия оперного произведения на восприятие слушателей [59].

К полноте и разнообразию представляемого на казенных оперных сценах стремились и частные оперные предприятия [60], хотя правовые сложности в работе с репертуаром, о которых уже шла речь, чаще всего не давали подобным стремлениям реализоваться.

* * *

Исключительность положения Императорских оперных театров в развитии оперной культуры страны в 1880–1890-е годы была очевидна. И по подготовленности труппы, и по условиям работы, и по возможностям осуществления различных творческих проектов, и по финансовому обеспечению это были уникальные культурные институты. Не случайно именно в это время за казенными театрами закрепляется название «образцовых», становящееся общепринятым и общепризнанным для большинства русских меломанов.

Но для окончательного утверждения подобного статуса в глазах профессионалов недоставало одного весьма существенного обстоятельства – понимания того, какая же художественная задача является приоритетной для Императорской Русской оперы, какой тип оперного спектакля стремится создать ее коллектив, предложив его в качестве образцового для России?

Неоднократно высказывавшаяся Всеволодским убежденность в том, что русская опера в России должна занять то же место, какое отведено национальным операм на Западе, являлась, по существу, ключом к пониманию ответа на данный вопрос.

контролирующим уровень исполнения текущего репертуара, был Г.П. Кондратьев. Он являлся активным участником постановок, внимательно следил за ходом спектакля, учитывал все погрешности происходящего на сцене.

[54] Подробнее о влиянии Мамонтова на деятельность режиссеров оперных спектаклей конца XIX – начала XX вв. см.: Россихина 1985: 44–57; Кузнецов 1996; Левашев 1983–2011/10Б: 103–119.

[55] Размышления эти изложены в неопубликованных статьях Н.Д. Кашкина, хранящихся в архиве ГМЗЧ (см.: Вайдман 2003/2).

[56] Об этом см.: Зинькевич 2000: 41.

[57] В спектаклях были сохранены мельчайшие атрибуты байройтских постановок, вплоть до воззвещения фанфарами со сцены и фойе начала каждого действия. Декорации и сценические приспособления спектаклей в Байройте были представлены в восстановлении венского придворного художника Буркхардта. Работу машинерии координировал К. Лаутеншлегер, главный машинист Королевского придворного театра в Мюнхене. В спектакле участвовали многие первоклассные немецкие артисты. За дирижерским пультом стоял К. Мук – представитель прославленной плеяды вагнеровских дирижеров, впоследствии многократно участвовавший в байройтских фестивалях.

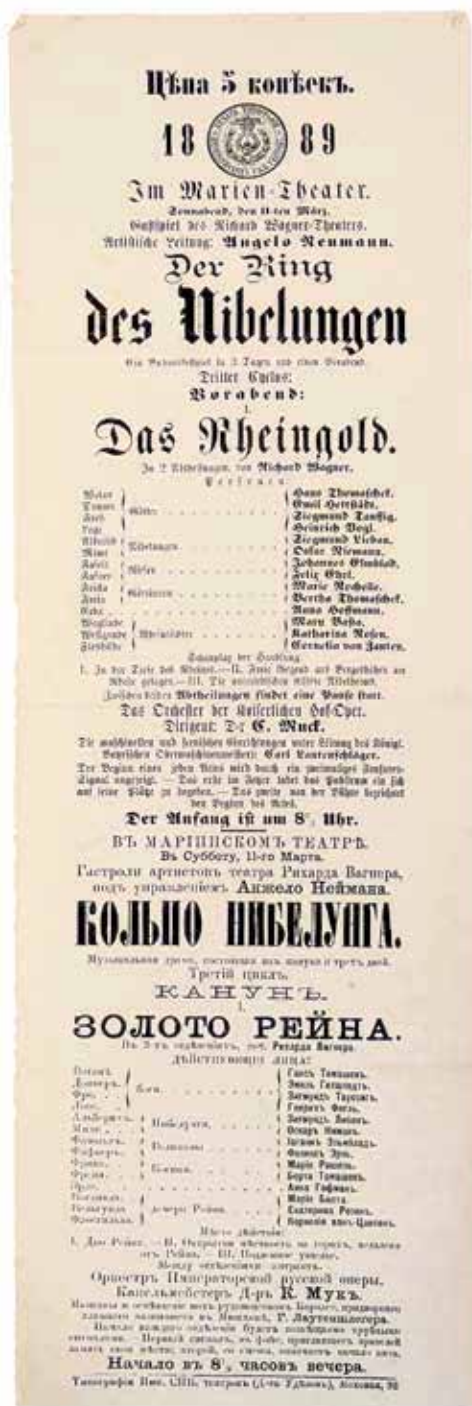
[58] Оперная труппа Г. Парадиза привезла в Петербург «Лоэнгрина»,

Многочисленные источники свидетельствуют: в 1880–1890-х годах идеальная модель русского оперного спектакля виделась руководству Императорских театров неким аналогом европейской *grand opéra*. В ней должно было быть большое количество участников: помимо солистов — хор, балет, расширенный оркестровый состав. Зрелищность и музыкальность такого представления обязательно основывались на национальном русском колорите, на обращении к событиям русской истории, что позволяло вписать оперный спектакль в контекст общих увлечений «русским стилем» [61].

Но драматизм ситуации состоял в том, что поставленную задачу в полном объеме решить в казенных театрах было невозможно. И дело здесь заключалось вовсе не в противостоянии этических, эстетических, художественных и музыкальных приоритетов создателей спектаклей, не в их творческих разногласиях и вкусовых пристрастиях. Сама история России противилась выполнению такого оперного заказа на императорской сцене. Пестрящая периодами смут и волнений, переворотами и несправедливыми престолонаследиями, бунтами и восстаниями, она могла бы стать (и становилась) источником многих оперных произведений. Но обращение к большей части ее событий оказывалось в последние десятилетия XIX века немыслимым для главной оперной сцены империи — империи, только что пережившей кровавую трагедию цареубийства и судорожно стремившейся предотвратить последовавшие за ней катастрофические изменения в общественном сознании.

Не случайно именно в этот период дважды снимается со сцены Императорских оперных театров «Борис Годунов» Мусоргского (в 1882 г. в Мариинском театре, в 1890-м — в Большом [62]). Дирекция Императорских театров отказывается от постановки «Хованщины» (1883). Возникают проблемы с постановкой «Гарольда» Направника (1889) и «Купца Калашникова» А. Рубинштейна (1889) [63].

Видимо, в этом же пространстве оценочных критериев следует трактовать и крайне настороженное отношение к «Пиковой даме» [64], и весьма суровое восприятие «Мазепы» Чайковского [65]. И вновь подчеркнем: дело здесь заключалось не в неприятии музыкальных новаций композитора. И даже не в очевидной для всех разности художественных замыслов Чайковского и Пушкина, столь занимавшей в ту пору умы слушателей и критиков. Страшила сама тенденция эстетизации безумия, маниакальных состояний, зла и насилия, одержимости идеями, не несущими в себе позитивного заряда, — тенденция, которая, как показало время, уже спустя десятилетия превратилась в ярко выраженную содержательную примету искусства [66].



500

Быть может, именно совокупность данных обстоятельств привела к тому, что из всех русских опер, поставленных на сцене Мариинского театра в 1880–1890-х годах, явлением, ответившим большинству требований, удовлетворившим большинство ожиданий разноречивой слушательской аудитории, стала постановка оперы Бородина «Князь Игорь» (23 октября 1890 г.) [67].

В спектакле было все, что так настойчиво хотелось укоренить в те годы на сцене Императорского оперного театра: величественные характеры подлинных исторических героев; неповторимый национальный колорит музыкального языка;

[61] Показательно, что родственная эстетика определяла характер постановок чрезвычайно популярных в ту пору «живых картин», предполагавших грандиозные декорации, использование сложной машинерии, особого дорогостоящего освещения, роскошных костюмов, многочисленной балетной и хоровой труппы, оркестра, драматических актеров, наездников на лошадях и т.д. и т.п. (подробнее о «живых картинах» см.: Келдыш, Левашев 1983–2011/10Б: 55–60). Значимость этого жанра для русского искусства XIX в. была несомненной. Достаточно упомянуть о его влиянии на популярнейшие «балеты-феерии» (подробнее о последних см. в разделе «Балет»).

[62] В 1888 г., через шесть лет после того, как опера Мусоргского была снята с репертуара Мариинского театра, она была поставлена в Москве, на сцене Большого театра. Спектакль прошел 12 раз (последнее представление состоялось 12 января 1890 г.) и был вновь исключен Александром III из репертуарного плана.

[63] По поводу последней была проведена «царская репетиция», на которой Александр III, лично просмотрев первый акт, заверил композитора, что, вопреки решению духовной цензуры, не будет препятствовать исполнению. Однако после спектакля последовал новый и на этот раз окончательный запрет произведения (подробнее об этом см.: Баренбойм 1962; Гозенпуд 1973: 308–309; Зинькевич 2000: 43).

[64] Как известно, Александр III, поклонник творчества Чайковского, крайне сдержанно оценил оперу. Видимо, сходным образом воспринял оперу и Победоносцев, не принявший сочинения, в котором, как он отмечал, несмотря на «эффектность музыки», нет «ничего идеального, <...> все лица либо мерзавцы, либо куклы» (цит. по: Гозенпуд 1974: 66).



501

[65] Критики упрекали Чайковского в чрезмерно мрачном колорите оперы. Эту точку зрения поддерживал и Направник, полагавший, что в опере «нагромождены сцены одна другой ужаснее, <...> картины вражды, измены, пытки, казни, убийства и сумасшествия». Зрителю, подчеркивал дирижер, «не на чем <...> отдохнуть и успокоиться» (Направник 1959: 54).

[66] К примеру, Фигнер, работая над ролью Германа в «Пиковой даме», всячески подчеркивал психическую неустойчивость своего героя. По свидетельству А. Кони, «Фигнер в роли Германа <...> представил <...> целую клиническую картину душевного расстройства». «Должен сказать, что я практически знаком со всевозможными случаями проявления сумасшествия, — отмечал Кони. — Но когда увидел Фигнера, я был поражен <...> до какой степени он <...> верно <...> изображал сумасшествие с навязчивыми идеями <...>» (Фигнер 1968: 43). Подобную трактовку роли еще более усилили Давыдов, Медведев, Закржевский. Последний, певший Германа в Саратове, по силе воплощения безумия, как считали современники, даже превосходил Фигнера. Спустя несколько лет сходный психологический рисунок роли использует Шалапин, создавая образ Бориса Годунова. Но Шалапину достало такта и ума преодолеть страсть к акцентуации болезненной психики Бориса, особенно в финале 5-й картины, выравнивая и обобщая характер героя. Вместе с тем многие, особенно провинциальные артисты, продолжали делать ставку на ужас воплощаемого распада личности.

[67] Дирекция Императорских театров не сразу решилась дать согласие на включение оперы Бородина в репертуар Марининского театра. Этого удалось добиться лишь благодаря настойчивым усилиям Римского-Корсакова, Глазунова и Беляева.

[68] В прологе участвовало 180 человек (не считая солистов), во 2-м действии — свыше 200, а в 3-м — 200 человек. Помимо того, на сцене появлялись (в 3-м действии) всадники на лошадях, погонщики с верблюдами, дополняя роскошь и изобретательность постановочного решения.

[69] См.: Левашев 1983–2011/7: 286–360.

[70] В этом смысле закономерно, что через несколько месяцев после премьеры опера начала триумфальное шествие по сценам страны. 1 октября 1891 г. она с колоссальным успехом прошла в Киеве, в постановке Товарищества Прянишникова. 1 апреля 1892 г. «Князь Игорь» был показан Товариществом Прянишникова (с несколько измененным составом) в Москве. В том же году состоялась ее постановка в Казани. В 1894 г. с «Князем Игорем» смогли познакомиться жители Екатеринбурга, в 1896-м — Саратова и Перми. Тогда же опера была поставлена Московской Частной русской оперой Мамонтова (с Шалапиным в роли князя Галицкого), а в 1898 г., в ответ на письменное обращение более 3000 слушателей к руководству Большого театра, опера была включе-

на в репертуар оперного коллектива москвичей. Позднее произведение Бородина ставилось в Житомире, Вильно и других городах Российской империи.

[71] Кучера Карл Антонович (1849–1915 [?]) — родился в Чехии, музыкальное образование получил в Праге. Служил в пражской Чешской опере. В конце 1870-х годов переехал в Петербург, являлся вторым дирижером Марининского театра, позднее — инспектором музыки при Императорских театрах в Петербурге.

[72] Судить с достаточной степенью достоверности о спектакле «Князь Игорь» в постановке Марининского театра 1890 г. можно на основании сохранившейся подробной записи мизансцен, сделанной Палечком и содержащей развернутые указания на сценическое поведение исполнителей, режиссерский план, чертежи, указывающие расположение декораций, описания мизансцен и перемещений актеров (более подробно об этом см.: Гозенпуд 1974: 31). Об истории постановки «Князя Игоря» см. также: Киселев 1970.

[73] О постановке балетных сцен в опере см. в разделе «Балет».

яркий интонационный контраст, основанный на противопоставлении «своего» и «чужого»; большое количество участников [68]; развернутые балетные сцены; разность характеров, любовь, верность, злодейство...

Но главное — в произведении Бородина был заложен столь чаемый многими особый этический пафос. Уже в наше время исследователи определяют силу притягательности этой оперы, как силу «духовной созидательной энергии», возрождающей в душах в час давления тенденций «распада и, казалось бы, неотвратимой эрозии духовной культуры нации <...> чувства надежды и мужества» [69]. Вербализуемое на исходе XX века было интуитивно ощущаемо на исходе века XIX.

Не случайно спектакль в дни премьерных показов сразу же стал легендарным [70]. Роскошный, баснословно дорогой, он включил в себя превосходные декорации художников М.И. Бочарова и И.П. Андреева, этнографически достоверные костюмы Е.П. Пономарева (созданные при деятельном участии В.В. Стасова), тщательную дирижерскую работу К.А. Кучеры [71], продуманные режиссерские планы И. Палечека [72], яркую и выразительную хореографию Л.И. Иванова [73], убедительное исполнение сольных партий.



502

Кондратьев, фиксируя в «Дневниках» ход показов «Князя Игоря», постоянно отмечал: «<...> страшные вызовы, <...> рев публики», «<...> шумные аплодисменты, <...> рев «bis»» [74].

Стасов же, по следам первых впечатлений, писал: «Опера имела успех у публики очень большой, огромный. Даже, можно сказать, такой, какого трудно было ожидать. <...> Уже целый месяц [опера] идет на сцене, а театр вечно полон, и желающих получить место, но не получивших его, целая масса. Такой успех, как этот, да еще по поводу исполнения крупного, истинно капитального музыкального создания, — у нас редкость. <...> Публика <...> горячо полюбила оперу Бородина и, кажется, навсегда останется ее искренней поклонницей» [75].

* * *

Другим знаковым событием в жизни Мариинского театра стала прошедшая менее чем полтора месяца спустя после постановки «Князя Игоря» премьера «Пиковой дамы» Чайковского (7/19 декабря 1890 г.).

Работавшим над ней Направнику, Чайковскому (постоянно и активно участвовавшему в сценической реализации своего художественного творения [76]), Фигнеру, Кондратьеву, Палечеку, М.И. Чайковскому [77],

Всеволодскому [78], Петипа удалось создать настоящий спектакль русского fin de siècle, к тому же — обладающий ярко выраженным «петербургским колоритом».

Все в спектакле было роскошно и изысканно. Особенно в этом смысле впечатляющей была утонченность сценического решения пасторали оживших «фигурок севрского фарфора» [79].

Связанная, казалось бы, весьма опосредованно с основным действием, она, тем не менее, была чрезвычайно уместна именно в петербургском спектакле и именно в конце XIX века. В ней было то соответствие эстетическим запросам времени, которое, заявленное с императорской сцены, дорогого стоило в глазах нового поколения. Не случайно «фарфоровая пастораль» «Пиковой дамы» так поразила А.Н. Бенуа, а поэтизация галантного XVIII века, заданная в спектакле, отзывалась в художественных исканиях Мамонтова и, быть может, в чем-то — в знаменитом «пасеизме» мирискусников.

Публика была в восторге от новаций предложенного сценического решения.

Своеобразие декорационного оформления отдельных картин [80] не уступало впечатлению от напряженной, мятущейся музыки Чайковского, от образов трагически-обреченного Германа и захватывающей дух «нездешности» Графини.

[74] Цит. по: Киселев 1970: 347–348.

[75] Цит. по: Северный вестник. 1890. № 12. С. 138.

[76] Именно это позволило Палечеку трактовать Мариинский спектакль 1890 г., как «авторский вариант постановки». С подобным мнением согласны и современные исследователи (см.: Вайдман 2003 / 2).

[77] *Чайковский Модест Ильич* (1850–1916) — младший брат П.И. Чайковского, драматург, оперный и балетный либреттист, автор либретто ряда опер композитора, первый биограф П.И. Чайковского в России, создавший в Клину Дом-музей композитора. О нем см. также в разделе «Драматический театр».

[78] Всеволодскому не только принадлежала идея перенесения на музыкальную сцену повести Пушкина, но и общая концепция спектакля. Именно он разработал подробности постановки, планировки хода действия, наметил схему встречи Германа и Графини в спальне, постановку на балу интермедии с пением и танцами. Его инициативой было и перенесение действия в эпоху конца царствования Екатерины II.

[79] Корреспондент «Русских ведомостей» И.Ф. Василевский отмечал, что «при исполнении пасторали <...> весь театр словно замирает, так она хороша, нежна и поэтична. Следующая за пасторалью идиллия в танцах подчеркивает и закрепляет ее настроение. Внешняя красота сценического целого здесь достигает наибольшей художественной высоты и ценности. Для костюмов подобраны самые нежные и мягкие полутона: сиреневый, канареечный, лазоревый, зеленый и др. Каждый костюм дает фарфоровую статуэтку во вкусе севра и вьесакса <...>» (Русские ведомости. 1890).

[80] Восторженно отзываясь о декорации 4-й картины, рецензенты подчеркивали, что многие зрители ходят за кулисы, чтобы убедиться, что на сцене, кроме кресла Графини, нет никаких предметов, а все, что представлено в спальне, написано на одной завесе, с транспарантом фонаря и падающего от него света на кровать (об этом см.: Погожев 1924: 66). Не менее яркой была и декорация 6-й картины.

502 А.П. Андреев. Эскиз декорации «Княжий двор Владимира Галицкого» к I акту спектакля Мариинского театра «Князь Игорь» по опере А.П. Бородина. 1890. Смешанная техника. ГМТМИ

503 Е.П. Пономарев. Эскиз костюма князя Игоря к спектаклю Мариинского театра «Князь Игорь» по опере А.П. Бородина. 1890. ГМТМИ

504 Е.П. Пономарев. Эскиз костюма Кончаковны к спектаклю Мариинского театра «Князь Игорь» по опере А.П. Бородина. 1890. ГМТМИ

505 Интермедия «Искренность пастушки». Макет сцены из спектакля Мариинского театра «Пиковая дама» по опере П.И. Чайковского. 1890. Известный художник. ГМЗЧ



503



504



505

Претензии относительно чрезмерности «роскошеств», несоответствия яркости и избыточности постановочных эффектов музыкальному содержанию оперы, столь часто высказывавшиеся критиками, снимались и опровергались самой практикой: сценическое решение императорского спектакля оказалось посильным и для малых провинциальных оперных трупп, и для больших коллективов [81]. Даже в бурные послереволюционные годы, постановка сохраняла



506



507



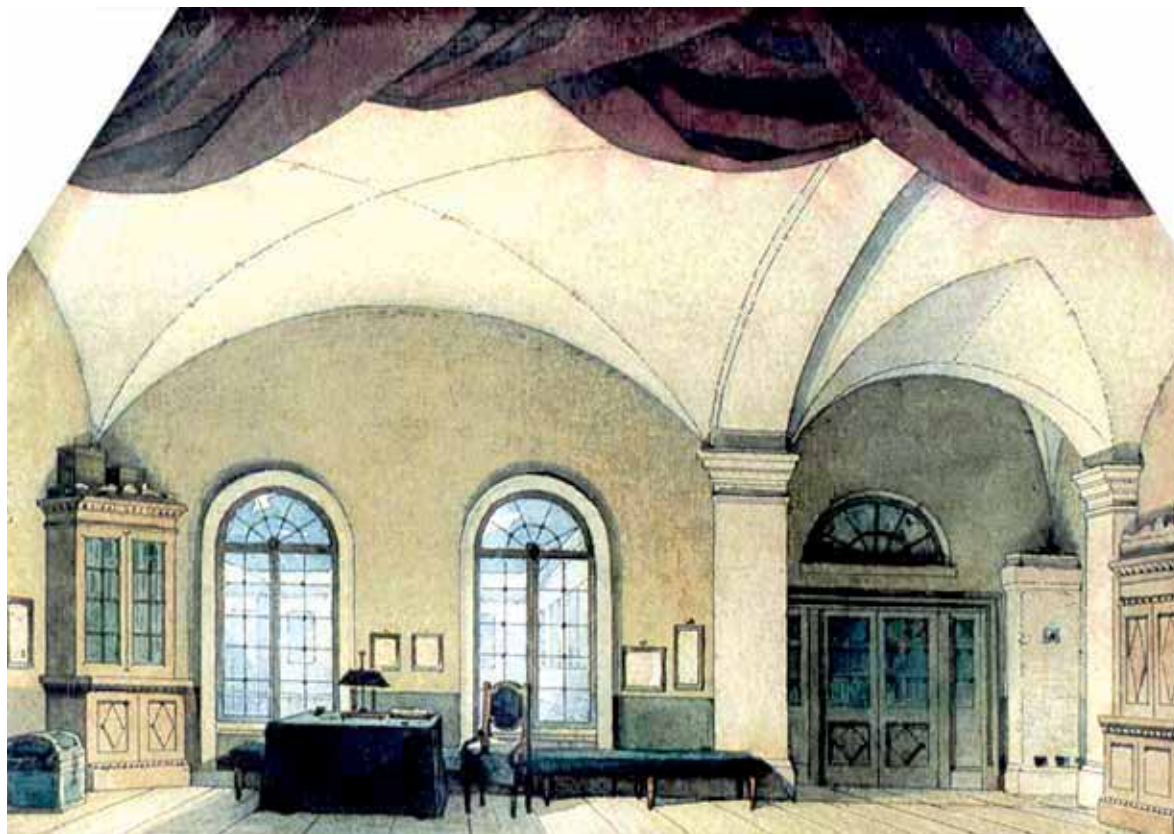
508

506 М.И. Фигнер в партии Лизы, Н.Н. Фигнер в партии Германа в спектакле Мариинского театра «Пиковая дама» по опере П.И. Чайковского. 1890. ГМТМИ

507 Интермедия «Искренность пастушки» в спектакле Мариинского театра «Пиковая дама» по опере П.И. Чайковского. В партии Прилепы — О.Н. Ольгина, Миловзора — Н.А. Фриде, Гименя и Амура — воспитанницы Театрального училища. 1890. ГМТМИ

508 М.А. Славина в партии Графини в спектакле Мариинского театра «Пиковая дама» по опере П.И. Чайковского. 1890. ГМТМИ

[81] Спустя 12 дней после премьеры «Пиковой дамы» с постановкой знакомится публика Киева. Спектакли проводило Товарищество Прянишникова. 4 ноября 1891 г. санкт-петербургский спектакль почти в точности переносится на сцену Большого театра. Московской премьерой, в подготовке и проведении которой Чайковский также принимал участие, дирижировал Альтани. Вскоре копия санкт-петербургской постановки (в московской редакции) была представлена харьковской публике (постановка была подготовлена В. Суком и осуществлена антрепризой Картавова 16 декабря 1891 г.). В Саратове премьера оперы состоялась 23 ноября 1892 г. (дирижер И. Палицын). Чуть позднее состоялась премьера оперы в Национальном театре Праги (1892 г., дирижер А. Чех), и вновь — в сценической версии Мариинского театра.



509

свою художественную значимость. Достаточно сказать, что, готовя в 1920 году в Петрограде спектакль «Пиковая дама», Бенуа во многом повторил планировку и общий характер ряда декораций 1890 года, а оперные исполнители и десятилетия спустя следовали логике трактовки ролей, предложенных участниками премьерного показа.

На долгие годы задали некий вектор трактовки характеров главных героев оперы и первые исполнители. Медея и Николай Фигнер создали незабываемые образы людей, над чувствами которых довлеет неумолимый рок трагедии.

М.А. Славина [82] сумела создать не только inferнальный образ Графини-призрака, но и выразить трагедию истаивающей, истончающейся жизни своей героини.

* * *

В отличие от Мариинского театра последних десятилетий XIX века, медленно восходившего к вершинам премьер 1890 года, московский Большой театр начал этот период со своеобразной «кульминации-истока»: знаменательной постановки «Евгения Онегина» Чайковского (11 января 1881 г.). Далекая от совершенства, вызвавшая массу критики, поставившая в трудное положение и компо-

зитора, и исполнителей, она, тем не менее, дала мощный толчок для развития новшеств, которые привели, как показала история, к созданию особого стиля московской оперной сцены.

Гениальный оперный текст Чайковского дал возможность не только не скрывать огрехи постановки (неизбежные, вследствие вечной недофинансированности московской казенной сцены), но едва ли не превратить их в стилевые признаки работы московской труппы, списывая очевидное несовершенство предлагаемого сценического решения на сиюминутность художественного порыва, исключаящую «сделанность», строгую определенность, точную выверенность и четкую отлаженность происходящего на сцене.

Именно в подобной «эстетической уловке», сформированной временем и особенностями используемого материала, следует искать корни явного завышения критиками оценки спектаклей Большого театра в 1880–1890-х годах. Весьма показательно с этой точки зрения восприятие постановки оперы Чайковского «Мазепа».

По большому счету, современники, сравнивая две практически одновременные ее премьеры — московскую (3 февраля 1884 г.) и петербургскую (8 февраля 1884 г.) — не были удовлетворены ни одной из них.

[82] Славина Мария Александровна (в замужестве баронесса Медем, 1858–1951) — русская оперная певица, меццо-сопрано, педагог. Выпускница Санкт-Петербургской консерватории. На сцене Императорских театров дебютировала в 1879 г. Служила в Мариинском театре до 1917 г., преподавала в Санкт-Петербургской консерватории, пробовала свои силы на драматическом поприще. После революции покинула Россию.

Но, подводя итог впечатлениям, подчеркивали: «<...> преимущество на стороне первопрестольной», где «есть горячность, <...> любовь к делу, старание поставить театр на возможно большую высоту», в то время, как в северной столице «больше довольствуются холодным исполнением обязанностей. <...> В Москве <...> в постановке <...> встречаются промахи, но они не мешают благоприятному впечатлению; в Петербурге промахов местных или исторических нет или мало, но при всей заботе о точности постановки зритель остается холодным. Что ему за дело до этой квазиреальности, когда от всего, что делается на сцене, веет холодом и условностью <...>?» [83].

* * *

Деятельность Императорских оперных театров в 1880–1890-х годах была неровна и противоречива. По-прежнему, на казенных сценах шло множество «проходных спектаклей», занимавших глаз и ухо, но мало что дававших сердцу и уму. По-прежнему мелкие ссоры и крупные разногласия затрудняли создание единого творческого ансамбля. По-прежнему казенные театры оставались излюбленной мишенью для критики за рутинность, косность, равнодушие к новому, неповоротливость, неспособность вовремя распознать талант в молодом музыканте, упорное нежелание считаться с новациями в области оперного искусства и т.д., и т.п.

Было в этой критике немало справедливого, хотя многое здесь шло и от молодого «эстетического фрондерства», от нежелания понять задачи и специфику работы казенных оперных театров. Между тем, специфика эта давала о себе знать все определенной. В культурной жизни страны Императорские оперные театры были вынуждены играть строго определенную роль, соответствовавшую новой державной культурной политике. Коллективы Мариинского и Большого театров стремились профессионально, точно и честно выполнять возложенную на них миссию. Хотя делать это оказывалось год от года все сложнее. И едва ли не первым источником сомнений и колебаний в правильности избранного ими направления движения становилась в конце 1890-х годов деятельность Московской Частной русской оперы.

Принято считать, что Московская Частная русская опера явилась своего рода художественным оппонентом Императорским оперным театрам. Во многом подобное суждение справедливо: коллективу Мамонтова удалось воплотить на сцене ряд сочинений, отвергнутых Дирекцией импе-

раторских театров, успешной постановкой убедить всех в их сценичности, художественности, драматургической цельности, привлечь к работе солистов казенных опер, оставшихся, до поры до времени, не у дел у себя в театре...

Но в отношениях Московской Частной русской оперы с Императорскими оперными театрами было и иное. При всей разности избранных путей развития, при всем несовпадении характера и принципов работы, при всех видимых размежеваниях в понимании сути и направленности творческих поисков, все-таки это были коллективы, двигавшиеся в одном направлении — создания и утверждения русского постановочного стиля в опере.

Сила мамонтовских экспериментов состояла в счастливо найденном соединении петербургских эффектности и изобретательности с московской непосредственностью и камерностью. Лишив первый вызывающей имперской роскоши, неуклонно соблюдаемой нормативности, усилив второй подчеркнутой эстетизацией дилетантизма [84], коллектив мамонтовского театра открыл новое оперное пространство и, успешно насытив его национально-историческими аллюзиями, возглавил на какое-то время движение «к новым берегам».

Исследователи неоднократно подчеркивали: опера Мамонтова была в значительной степени «корсаковской» по своему направлению [85]. Действительно, именно работа над операми Римского-Корсакова выявила характерное для мамонтовской театральной эстетики пристрастие к эффектным визуальным решениям, изобретательности и, главное, — к невыразимо тонкой и неизъяснимо трогательной поэтизации красоты окружающего мира.

Несомненно ярким событием в жизни мамонтовского театра стала уже постановка оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» (8 октября 1885 года). Филигранная работа Васнецова над декорациями, костюмами, бутафорией [86], так точно отражавшая тонкую поэтику оперы, сразу же дала стимул к кардинальному изменению понимания возможностей русского оперного спектакля.

Лесные поляны, избушки с затейливыми крылечками и покосившимися заборами, яркие царские палаты, берендеи в домашних белых одеждах с алыми вышивками, все здесь восхищало, давало редкостный позитивный настрой, объединявший в дни спектаклей публику и исполнителей в единое сообщество доброжелательных и открытых сердец людей.

Однако взыскательным профессионалам не хватало в спектакле ансамблевой слаженности, сбалансированности вокаль-

[83] Цит. по: Гозенпуд 1973: 284–285.

[84] Как справедливо подчеркивал Г.Ю. Стернин, культ дилетантизма, царивший в мамонтовском сообществе, был «своеобразной эстетической программой, девизом которой стали искренность, простота и свежесть чувства. Но дилетантизм этот был особого рода. Переплетаясь с <...> идеей артистического универсализма, он выявлял себя в качестве определенной культурно-исторической нормы житейского и творческого поведения и в этом смысле противостоял не столько профессионализму как таковому, сколько эстетической нормативности» (Стернин 2007: 244).

[85] На сцене мамонтовской оперы прошли премьеры «Садко», «Моцарта и Сальери», «Царской невесты», «Сказки о царе Салтане» (две последние из перечисленных опер были поставлены уже Оперным товариществом, возникшем после отхода Мамонтова от дел созданного им театрального предприятия). На сцене мамонтовского театра шли и другие оперы композитора — «Снегурочка», «Псковитянка», «Майская ночь», «Вера Шелога».

[86] Они готовились еще для абрамцевских домашних спектаклей и в основном остались без изменений.

[87] «Садко» был отвергнут Дирекцией Императорских театров.

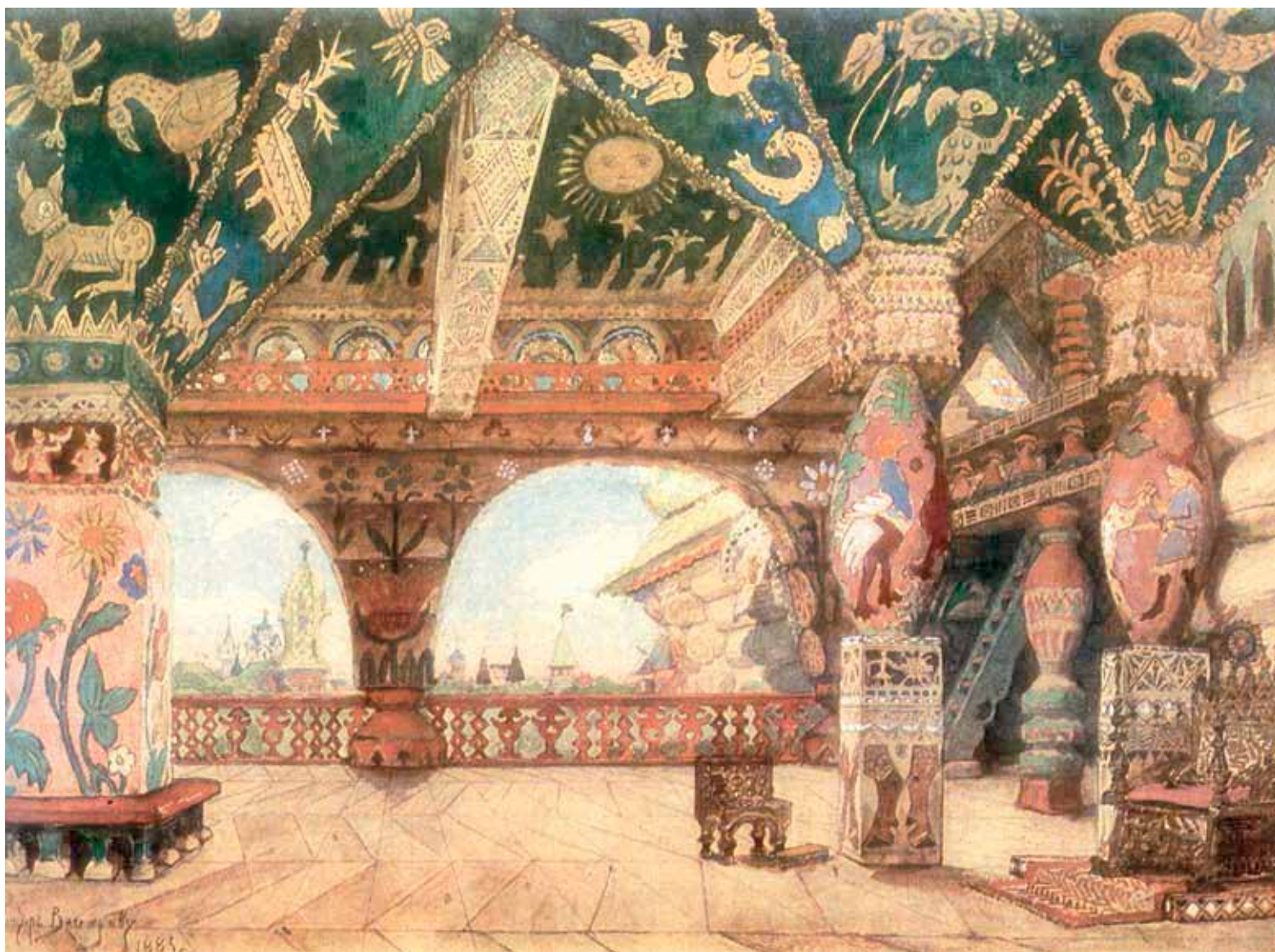
[88] Так, даже знаменательная постановка «Хованщины» Мусоргского вызвала недовольство в среде художников и артистов мамонтовского театра, твердо понимавших: премьера оперы могла бы стать значительно более яркой, если бы были доработаны хоровые сцены, доведено до действительно качественного уровня исполнение партий второстепенных героев.

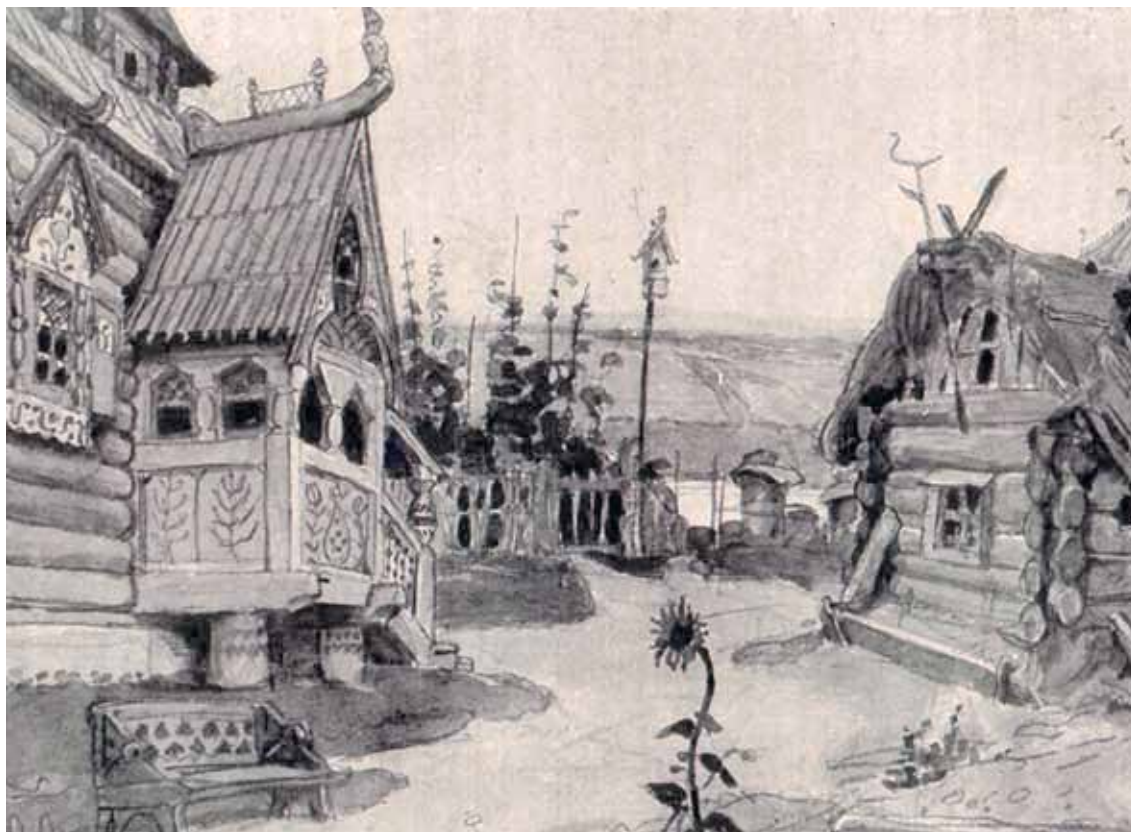
ного и оркестрового звучаний, не удовлетворяла и явно заниженная численность артистов хора и оркестра.

С годами внутренний дисбаланс элементов, составляющих мамонтовские спектакли, становился все более очевидным. Показательным примером тому стала постановка оперы Римского-Корсакова «Садко» (26 декабря 1897 г.). В ней, как в капле воды, отразились наиболее типичные особенности постановочной практики Мамонтова: выбор «опального» сочинения [87], выделение ярких солистов, изобретательность постановки хоровых и балетных сцен, неординарность сценического оформления, поэтизирующего русскую старину. И при этом — очевидная неровность исполнения, небрежность интонирования, неуверенность знания музыкального текста, нечеткость звучания оркестра, неполнота оркестрового состава и пр.

В той или иной степени подобные черты были присущи большинству спектаклей мамонтовского коллектива, — будь то оперы Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова или Серова [88].

Судя по всему, Мамонтов — режиссер и организатор оперного дела (в отличие от Мамонтова-промышленника) обладал поразительно «коротким дыханием». Ставя новаторские для своего времени задачи, выбирая оригинальные пути их решения, он очень быстро остывал к замыслу. Свершенное в воображении казалось ему, видимо, свершенным на деле и потому уже «излишним», «мешающим» новым поискам. Именно в этом, думается, ярче всего проявлялся непрофессионализм Мамонтова, готового, как и многие оперные меломаны того времени, не раздумывая отказаться от нового во имя новейшего.





511 В.М. Васнецов. Эскиз декорации «Заречная слободка Берендеевки» к спектаклю Московской Частной русской оперы С.И. Мамонтова «Снегурочка» по опере Н.А. Римского-Корсакова. 1885. Смешанная техника. ГТГ

511

Подобным отношением к делу Мамонтов вызывал резкое неприятие музыкантов-профессионалов [89] и, одновременно, — восторженное приятие публики [90]. Не вдаваясь в тонкости исполнительских трактовок, характера звучания оркестра, выверенности хорового строя, публика мамонтовского театра оставалась полностью довольна увиденным и услышанным. Яркие, запоминающиеся образы героев российской истории, сказочные богатыри и дивные красавицы, завораживающая картинность постановки, богатство и изобретательность сценических эффектов дарили неоценимые зрительные впечатления, будоража воображение и волнуя чувства.

Видимо, именно подобные впечатления являлись тем «эстетическим капиталом», который помогал расти Московской Частной русской опере в глазах современников. Рассказы об увиденных на сцене декорациях, костюмах, бутафории, о сценическом поведении актеров, об их внешнем облике становились легендами и, передаваемые из уст в уста, формировали некий образ мамонтовского театра, очень скоро отделившийся от реальной Московской Частной русской оперы и заживший своей жизнью. В конечном итоге Мамонтов сам стал заложником этого образа и, неодно-

кратно пытаюсь выбраться из его рамок, бунтовал, «роптал», рвался все к новым и новым экспериментам, к расширению устойчивых представлений о постановочном стиле своего театра.

«Публика ждет русского эпоса, исторических сюжетов, — писал он Ц.А. Кюи. — В Частной опере славяне, князья, бояре, витязи, боярыни, простонародье, скоморохи не сходят со сцены. Хорошо-то оно хорошо, но подчас от них задыхаешься. Следует ли беспрекословно угождать вкусам массы публики, не обязан ли я как руководитель художественного учреждения <...> распространять, рекомендовать публике и другие звуки и образы, не менее облагораживающие душу» [91].

Но ни постановка гюкковского «Орфея» (премьера — 30 ноября 1897 г.), видевшаяся Мамонтову «в некотором роде уроком эстетики» [92], ни опыт самостоятельного создания оперы «Ожерелье», посвященной временам греческих колоний на юге Италии (премьера — 29 декабря 1899 г.), не принесли желаемого результата. Несмотря на все усилия Саввы Ивановича публика упорно не хотела менять устоявшихся представлений. Мамонтовская опера вошла в историю театром одного постановочного стиля, при всем внутреннем разнообразии возможных, этим стилем открывавшимся.

[89] Как известно, в конечном счете, не принял мамонтовскую «эстетику дилетантизма» Римский-Корсаков, выученик петербургской школы, отличавшийся предельной добросовестностью и тщательностью в работе. Сходную позицию, видимо, занимал и молодой Рахманинов. Именно здесь следует искать корни того недовольства, которое он постоянно испытывал, сотрудничая с мамонтовским коллективом.

[90] Известность, авторитет, популярность Московской Частной русской оперы были на исходе 19-го столетия колоссальны. Достаточно привести лишь один факт: в 1899 г. за три месяца в Москве на 105 спектаклях мамонтовского театра побывало 160 000 слушателей (об этом см.: Римский-Корсаков 1937/4: 132). Мамонтовская опера стала истинной гордостью первопрестольной столицы. Даже чинный Петербург не устоял перед обаянием этого творческого коллектива, приехавшего в северную столицу дважды: в феврале — апреле 1898-го и в апреле 1899 г.

[91] Цит. по: Россихина 1985: 166.

[92] Цит. по: Сахарова 1964: 572.



512

* * *

Успех мамонтовского начинания, во-
очию убедившего в возможности существо-
вания иной, не имперской модели оперно-
го спектакля, доказавшего факультатив-
ность роскоши и помпезности для оперного
искусства, стал величайшим соблазном для
Императорских оперных театров.

Конец 19 — начало 20-го столетия пре-
вратились для казенных оперных сцен в
эпоху поиска новых художественных реше-
ний и отречения от старых. Все здесь сни-
мается с места, все приходит в движение:
принципы постановки и режиссуры, соста-
вы оперных трупп, оркестровых и хоровых
коллективов, методы работы над партиями
и сценическими характерами, подходы к
репертуару, системы поощрения певцов и
т.д. и т.п.

Пожалуй, последним знаком уходящей
эпохи станут постановки «Жизни за царя»
в Большом театре и «Руслана и Людмилы» —
в Мариинском (1904 г.), приуроченные к
100-летию со дня рождения М.И. Глинки.
Созданные при участии лучших музыкаль-
ных сил страны [93], они помянут иллюзией
стилевой неизменности. Но и только.

Отныне и едва ли не на четверть века
вперед выдающиеся художественные дости-
жения будут соседствовать на сценах казен-

ных театров с художественными провала-
ми. Открытия новых горизонтов развития
оперного исполнительства — с трафаретно-
стью подходов к воплощению характеров
героев. Эстетическая отстраненность —
с подчеркнутой актуализацией оперного
спектакля, его намеренной созвучностью
самым острым проблемам современности.

Но память об особой стильности боль-
шого имперского оперного спектакля будет
еще долго волновать сердца слушателей.
Таких, к примеру, как Михаил Булгаков.
Впечатления об академических — эффект-
ных и величественных оперных постанов-
ках прошлого — он сохранит на всю жизнь и
обессмертит невыразимую прелесть их
«застывшей обветшалости» [94], странным
образом приобретшей в эпоху революцион-
ных бунтов и смут символический смысл
стабильности и надежности.

[93] Для подготовки этих
спектаклей были созданы
специальные комиссии,
в состав которых вошли
в Петербурге — Римский-
Корсаков, Стасов, Лядов,
Глазунов, Ларош; в Москве —
руководство Большого теа-
тра и Кашкин. В главных
партиях «Жизни за царя»
выступали Шаляпин,
Нежданова, Збруева. Новые
декорации были написаны
Коровиным, Головиным,
Н.А. Клодтом, Ап. Васнецо-
вым. Дирижировал specta-
клем Рахманинов.

[94] См.: ВМБ 1988: 454.