



— дек. 1994. — с. 24-27.

СЕЗОН 219 • SEASON 219 N 3

История

Итальянские грезы

Леонид Собинов — Фабио.
 “ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ”
 А.Симона. 1898-1901.

1897-й год в оперной истории Большого театра не назовешь особенно ярким. В репертуар пришел “Генрих VIII” К.Сен-Санса, дирижер И.Альтани ставил оперу впервые в России. Его коллега У.Аврамек возвращал “Рогнеду” А.Серова, вещь к тому времени хорошо известную, не раз ставившуюся. И, наконец, А.Симон, композитор и дирижер, а вскоре и заведующий оркестром, принес свою трехактную “Песнь торжествующей любви”, написанную и изданную тремя годами раньше у П.Юргенсона.

Повесть И.Тургенева до того времени уже привлекала внимание композитора В.Гартевельда, и его сочинение шло с 1895 г. в Харькове, Москве и в провинции. Романтический сюжет, поэтический строй тургеневской прозы, особый, как сейчас говорят, имидж писателя, давно, еще при жизни его, звал к соавторству именно музыкантов.

Антон Юльевич Симон (1850-1916), человек скромных композиторских притязаний, но известный разнообразием организаторских умений, так необходимых реальной практике театра, был к тому же современником Тургенева. И до него, надо думать, доходили литературные дискуссии времени, кипевшие вокруг многих имен, но вокруг Тургенева — центральной фигуры эпохи — особенно. Споры сопровождали весь его долгий литературный путь, вплоть до “таинственных повестей” 70-х годов. Странность тона, загадочность сюжетов при неизменном, негаснущем вдохновении заставляли задумываться в поисках толкований. Но пока критика, публицистика (а позже наука) находили огромное количество источников “Песни” (новеллы итальянского Возрождения, Сервантес, Стендаль, Мери-ме, Флобер, Эдгар По, Гофман и т.д.), пока выявлялась внутренняя конфликтность повести, заключенное в ней единство и борьба крайностей, музыкальный театр рубежа веков высказал к тургеневскому первоисточнику собственное отношение. Либретто Н.Вильде следовало за ним подробно, по пятам. Проза Тургенева пересказана в мельчайших деталях, ремарках и даже бутафории (янтарное ожерелье, корзина со змеями, кинжал, ветка немомалайца и пр.). Кроме того, в оперу слово Тургенева перенесено местами буквально: в третьем действии звучит хор девушек, собирающийся в винограда, написанный на тургеневский стих “Весенний вечер” (П.Плетнев находил его “прекрасным”); встречаются и прозаические фрагменты — их, видимо, стремились распеть, так музыкальная казалась интонация. Усилия создателей при их очевидном пиетете перед русским писателем наивны — поэтика литературного слова не передивалась механически в иноприродное искусство сцены. Более того, именно здесь — и совершенно закономерно! — текст Тургенева приобретал принципиально новый контекст. Новелла в итальянском духе становилась большой оперой и потому насыщалась с первых же тактов ее эстетическими стандартами.

Действие открывалось массовой сценой с хором и шествием. Народ приветствовал блестящую процессию французских и итальянских рыцарей — герцог верхом, свита, ковры, ленты, пажии... Общество Феррары двигалось на турнир. На опустевшей площади являлись двое: Фабий (тенор) и Муций (баритон); после лирического диалога о любви к прекрасной Валерии следовал (вполне в духе вердиевских оперных клятв) браваурный дуэт с обнаженными мечами. Друзья еще едины, их еще не разлучил выбор Валерии, которая по совету матери предпочла лучезарного Фабия. Муций добровольно покинет Феррару.

Следующее, чисто оперное насыщение следует во втором акте, в сцене возвращения Муция в Италию после пятилетних странствий на Востоке. У Тургенева

ва юноша появляется в сопровождении загадочного немомалайца и десятков сундуков. В опере — вновь процессия: Муций в дорогом восточном наряде, с немомалайцем, подпоясанным хвостом тигра (его ярко играл В.Гельдер), движется с целой свитой темнокожих невольников и невольниц. Они несут сказочный скарб, включая ковры, ткани, оружие, кубки, шкуры, посуду. В числе прочих дикиновок — корзина со змеями, которые при игре на флейточках показываются, пугая и без того пораженную Валерию. Следовало четыре (!) восточных танца, почти сарацинская сюита соблазнов, как цитата из “Раймонды”, где, как известно, появление восточного шейха внутри европейского материка тоже никто не может до сих пор объяснить. Но, понятно, объяснения системно-логические в данном случае недействительны. Опера питается оперой же, ее традиционным багажом, запасом интонаций и ходов.

Третье действие заключало бурную развязку: единоборство героев и спасение помраченной души оступившейся было Валерии. Девушка помимо своей воли была очарована, околдована пришеельцем. Фабий, перед тем, как поразить соперника кинжалом, пел романцетту, интонационно и тематически близкую предсмертному ариозо Ленского (“Давно ль за счастье светлой доли я небеса благословлял!”). Финал оперы заострялся на религиозной ноте — приближался хор богомольцев, к ним навстречу устремлялись Фабий и Валерия: “Идем туда, где алыются звуки неба, о нашем счастье умолять Творца!” — “Идем, идем!” Религиозный хор вдруг вспыхивал темой торжествующей любви (темой Муция) и Валерия с изменившимся лицом опускалась на колени. То есть торжествовала не жестоко врывающаяся в души, не приносящая роковые испытания страстью любовь, торжествовал свет верности, высоты долга. При формальном следовании Тургеневу смысл все же менялся, вернее, упрощался. Таинственные тургеневские антиномии разрешались у Симона и Вильде с явной определенностью: от мрака к свету. Сложность подобного выбора повисает в последних строках тургеневской повести. Спектакль же Большого театра завершал логическая определенность.

И вот почему.

Обратим внимание на два обстоятельства, отраженные уже на первых (предшествующих нотах) страницах клавира оперы. Цензурное дозволение на “Песнь торжествующей любви” получено 31 июля 1894 г. Аopus “с чувством глубокого благоговения автор посвящает Великой княгине Елизавете Федоровне”. Элла Гессен-Дармштатская, одна из самых прекрасных невест-принцесс Гессенского дома, еще в ранней юности познакомилась с Великим князем Сергеем Александровичем. Их свадьба прошла особо торжественно в начале лета 1884 г., и с того времени Елизавета Федоровна отдает всю свою жизнь России. Ее образ в сознании современников связан с необычайной кротостью и смирением, а глубоко осознанный переход из протестантизма в православие в мае 1891 г. окончательно связывает ее с самим духом новообретенного Отечества и семейного счастья. В этом же году Великий князь Сергей Александрович становится генерал-губернатором Москвы, чета переезжает сюда, и Елизавета как первая дама вовлекается в неостановимый поток общественных дел: больницы для бедняков, дома для престарелых, приюты для беспризорных, госпитали, деревенские жилища — везде она являет свое участие и расположение. Москвичи начинают боготворить ее. Великая княгиня Елизавета Федоровна переживает, несомненно, самый светлый и торжественный момент своего бытия.

Ужасные, неправдоподобные испытания начнутся много позже: в 1905 г. в

Кремле, у Чудова монастыря ее возлюбленный муж будет разорван бомбой террориста Каляева; траур станет цветом ее жизни, она окончательно уйдет в веру, еще более стoisическим становится характер этой женщины, она словно знает, что

делает первые шаги по своему открывшемуся мученическому пути. Собрав воедино замечательные фамильные драгоценности, она отдает одну их часть казне, другую употребляет на сооружение Марфо-Мариинской обители. Она в дальнейшем предстает перед людьми в белом облачении настоятельницы, вплоть до 1918 г., когда чекисты арестовывают ее прямо в обители, дав полчаса на сборы перед отправкой в Екатеринбург, а затем к месту страшного конца в Алапаевск, на шахту Нижняя Селимская.

Но все эти душераздирающие события еще впереди, и о них никогда не узнает композитор Антон Юльевич Симон (он умирает в 1916 г.). Посвящая оперу Великой княгине, он почти программно сближает ее с героиней тургеневской повести Валерией: тот же образ святости, религиозного озарения. Рифмуются с повестью и некоторые детали ее личной жизни в бытность принцессой Гессенской.

Следует процитировать книгу Любоми Миллер "Святая мученица Российская Великая княгиня Елизавета Федоровна" (М., "Столица", 1994). В этой работе (фактами которой мы до сих пор пользовались) читаем: "Одним из назойливых претендентов на руку принцессы Елизаветы был принц Вильгельм Прусский, будущий кайзер Вильгельм. Когда он был еще студентом в Бонне, он часто приезжал к своим родственникам в Дармштадт и тогда уже влюбился в Эллу. Вильгельм обладал очень эгоистичной натурой и был груб. Принцесса Елизавета не выносила его. (...) Получив отказ, он не мог простить этого Елизавете, и когда она вышла замуж за русского Великого князя Сергея Александровича, он даже отказался ее видеть. Он возненавидел Сергея Александровича и при любом удобном случае старался очернить его, распуская о нем разные ложные слухи и небывлицы".

Здесь почти детально изложена завязка "Песни торжествующей любви" — мучительное соперничество двух феррарских юношей из-за красавицы и выбор одного из них. Есть и еще одно обстоятельство, мимо которого невозможно пройти: ни один портрет и ни одна фотография Елизаветы Федоровны не передавали ее подлинного облика. Художник Кульбах был в полном отчаянии — самоотверженно работая над ее портретом в 1892 г., он так и не достиг никакого результата.

Этот мистический момент напрямую связан с некоторыми сюжетами Тургенева: Гагину не удается простой пейзаж с дубом; молодому скульптору Павлу Шубину не дается бюст Елены Стаховой ("Накануне") — все черты неподвижны, кажется, доступны, но меняется взгляд, а значит совсем другим становится лицо. Шубин томился неудовимостью красоты и потому особенно пристально всматривается в реальность. Наконец, Фабий не в состоянии закончить портрета Валерии, представленной с атрибутами св. Цецилии. Он не улавливает какое-то время в лице жены то выражение святости, что подвигло его к работе.

Всем этим мы вовсе не стремимся приписать А.Симону особенную прозорливость и особенную глубину взгляда на тургеневский первоисточник, равно как и на фигуру Великой княгини. Но, право же, совпадения настолько удивительны, что, возможно, и не случайны. Он создал сочинение, не выходящее по художественному смыслу за рамки своего времени. И мы вспоминаем сегодня "Песнь торжествующей любви" лишь в связи с тем, что в ней одну из своих первых партий спел Леонид Собинов.

Его первое выступление в роли Фабия состоялось 26 октября 1898 г. Шел всего второй сезон певца в Большом театре, но репертуар накапливался быстро. Премьеры в партиях шли одна за одной. После дебюта в "Демоне" А.Рубинштейна (Синодал) последовали Баян ("Руслан и Людмила"), Владимир Игоревич ("Князь Игорь"), Ленский, Фауст, Вальтер ("Тангейзер"), Ионтек ("Талька"). Премьеры случались иногда с интервалом в несколько дней. Кажется невероятным, но между первым Ленским и первым Фаустом три дня (13 и 16 апреля

1898 г.), а между Вальтером и Ионтеком — два дня (4 и 6 сентября 1898 г.). До десяти выступлений в месяц — обычная норма того времени, нагрузка тенора неправдоподобна. Следует учесть репертуар той поры: в афише подряд могли стоять "Юдифь" А.Серова, "Зигфрид" и "Валькирия" Вагнера, "Гугеноты" Мейербергера. Видимо, известная легкость такого подхода объясняется бесстрашием перед авторами, ведь некоторые были еще живы (скажем, Верди); далеко не все сочинения считались классикой и воспринимались академическими авторитетами.

Неудивительно, что появление Собинова в партии Фабия проходит спокойно, несобытийно, оно никак не отражается ни в прессе, ни в письмах самого певца той поры. Следующие "Песни..." идут в начале и в середине декабря, и впервые Собинов словно сам "замечает" постановку. В письме к Наталье Будкевич, своей соученице по Музыкально-драматическому училищу и близкому другу, он сообщает: "В последний раз на "Песне любви" мне после первого акта поднесли венок от гимназисток. В третьем акте маленький романс я бисировал дважды. Самая опера прошла как-то веселей, хотя народу было малоовато".

В то время певец уже активно занимался следующей премьерой — Соловьев в "Забаве Путятишине" М.Иванова. Премьера в Новом театре состо-

ялась в начале нового 1899 года, 3 января, а в феврале — еще одна встреча с музыкой А.Симона, уже в опере "Рыбаки", курьезной постановке, прошедшей один раз. Хотя Симона под аплодисменты и выволакивали кланяться, хоть Собинов и бисировал песенку своего нового героя Янника, — "Рыбаки" более никогда не пошли.

Продолжают, как в калейдоскопе, мелькать собиновские партии: уходят Янник и Вальтер, приходят Герцог ("Риголетто"), Князь ("Русалка" в Одесском театре), Андрей ("Мазепа"), Янг ("Бронзовый конь"), Вагоа ("Юдифь"), Рюдель ("Принцесса Греза"), Берендей ("Снегурочка"), а также две коронные партии, о которых сохранилось много свидетельств и которые закрепляются в репертуаре певца надолго — Джеральд ("Лакме") и Альфред ("Травиата").

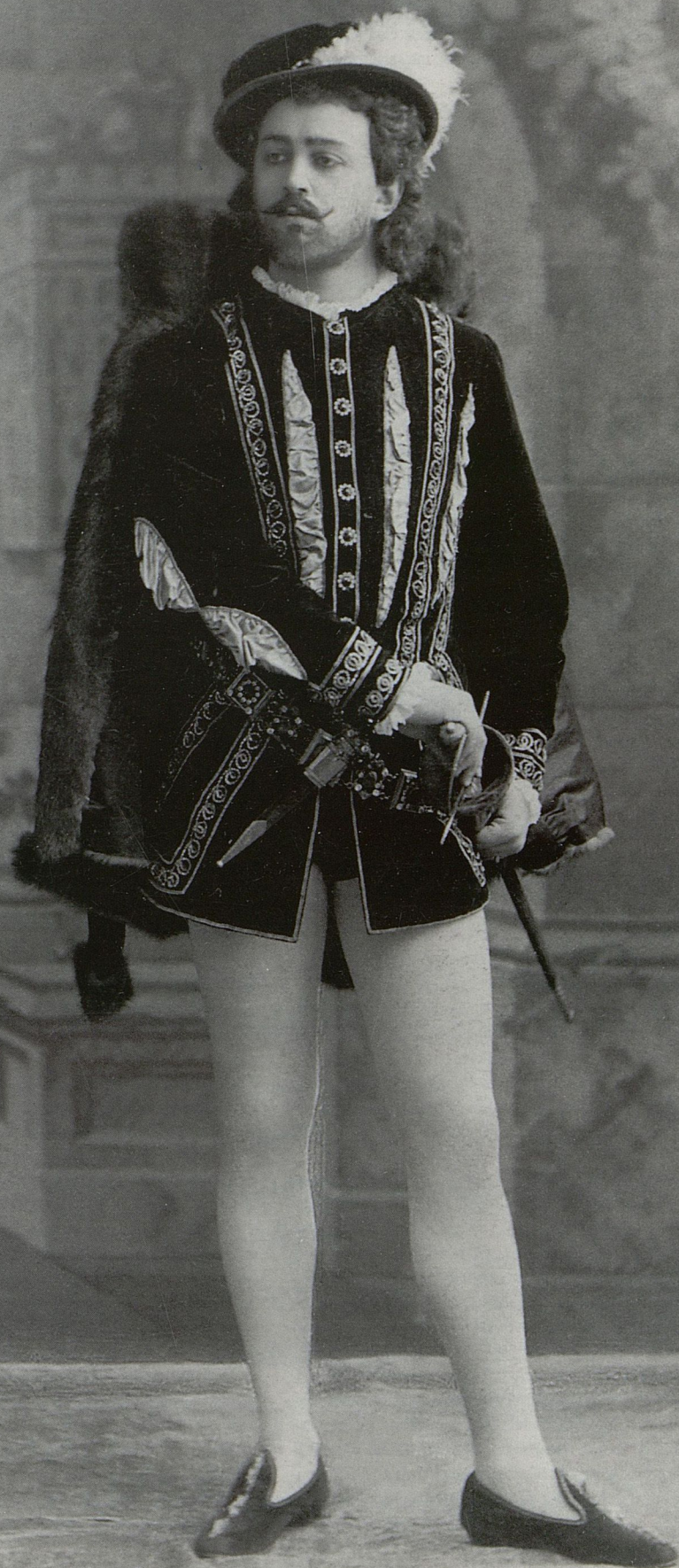
Фабю уходит тоже, на некоторое время. Собинов начинает вести жизнь известного артиста: многочисленные концерты и знакомства: Стасов, Кюи, Москвин и, конечно, Шаляпин, который бесконечно занимает певца.

Появлению Федора Ивановича Шаляпина в Большом директор Московской конторы императорских театров В.А.Теляковский посвящает выразительную запись в своем дневнике: "Торговались долго. Хотел подумать, но я думать не хотел и сейчас же дал ему подписать контракт — и только тогда успокоился, когда он подписал. Говорит хорошо, но цену себе еще не знает. Теперь только бы утвердили контракт в Петербурге — и сделано большое дело в театре".

Итак, контракт подписан, Шаляпин в Большом, к нему можно присмотреться, попытаться раскрыть загадку его успеха. "Упорная ли это работа, или вдохновение, — спрашивает сам себя Собинов и приходит к выводу: — Весь фокус его художественного воспроизведения заключается в драматической стороне переда-



чи, а въ-въ в драм
трагического
Собинор
тай



чи, а ведь в драме мы с одинаковым интересом смотрим и первого любовника и трагического актера, совсем не произносящего красивых, идущих к сердцу фраз". Собинов по сути задумывается над тем, что бесконечно волновало и Тургенева: тайна творческого обаяния, в чем она, как соотносятся природа и искусство в человеке-актере, школа и вдохновение, расчетливая мысль и живое чувство.

Собинов, посещая все шалашинские спектакли, размышляет о художественных возможностях тенора, баса и баритона. Теноровый голос еще не дает сам по себе настоящего художественного эффекта. Он может сорвать аплодисменты, заслужить венок от гимназисток, но настоящая глубина есть именно работа над собой, а иногда и спор. Перед глазами две шалашинские роли — Борис и Варлаам, две басовые партии и два разных образа. Размышления становятся все настойчивее, оказывается, и тенор может быть шаблонным, природные данные — еще не все: "Меня заполонила мысль стать артистом, и в конце концов когда голос изменит мне, перейти в драму".

Певец поглощен собственными открытиями в своем творчестве: "Я только теперь смотрю не на певцов, а на образы, ищу этих героев живых в крови и плоти. Не знаю, что из этого искания выйдет, но мне кажется, что я уже на дороге, и если еще сам научусь не только понимать и ценить, но и создавать, широкая дорога откроется. (...) Я стал обращать внимание на самые свои первые фразы, вроде "Прости, княжна", а сцена так и рисуется, а чуть духовный момент прояснится, невольно и фразы произносишь иначе. И насколько же бледно теперь представляется то, что делается у нас".

Самопознание удивительным образом открывает взгляд на окружающее. Он окунается в поток театрально-общественных дел: агитация за отмену бисов, сокращение срока пенсии, предложение о штрафах, репетициях, партиях и т.п.

Наконец, весной 1900 г. Собинов едет в Италию, где в Милане и Генуе занимается голосом с профессором пения Маццолли. Это не Феррара, историческая родина тургеневских героев, но это именно та страна и тот путь в ней, который в 1840 г. проходил молодой студент Берлинского университета Иван Тургенев, впервые и восторженно вдыхая воздух вечной культуры. Тургенев повторял тогда путь Гете, ему было важно пройти маршрут поэта и почувствовать момент рождения поэтического вдохновения. Молодой Собинов также следует живописным берегом в поисках дачи для жилья, он видит тихие заливы, виллы, зеленые горы, бесконечное море. Но он при этом напряженно работает — постигает язык, итальянскую грамматику, начинает переводить новеллы Амичиса, наконец, он учит партии Ромео, Моцарта и Самозванца. Собинов одним из первых русских узнает в Милане от Шалашина новость — бас ангажирован на десять (!) спектаклей "Мефистофель" А.Бойто с А.Тосканини, и он уверен, что его коллега поразиет миланцев в их любимой опере. Собинов слушает "Риголетто" и "Фаворитку" на родине их создателей и остается весьма прохладен к сценическому уровню постановок. А это, видимо, начинает волновать его все больше.

В Москве течет жизнь парадная — январь 1900 г. связан с хлопотами празднования 75-летия Большого театра. На юбилейном вечере звучит праздничная музыка А.Симона "Торжество муз", напоминающая "Песнь торжествующей любви" не только названием. Посылается телеграмма Государю, получен ответ с пожеланием дальнейшего преуспеяния московской сцене. Вскоре Государь прибывает в Москву, у Великого князя Сергея Александровича он встречается с Теляковским, артистами и, конечно, с Симоном, беседует о балете и опере, в частно-

сти и о "Песни торжествующей любви". Шалашин и Собинов вскоре покоят в присутствии Государя. А в Ярославле тоже чествования — на этот раз в память Федора Волкова, звучит кантата: автор музыки, естественно, А.Симон, текст Т.Щепкиной-Куперник, солируют А.Собинов и М.Дейша-Сионицкая.

Директор оркестра жалуется Теляковскому, что "Песнь" не возобновляется. Директор Большого считает, что опера сбора делать не будет и рисковать он не хочет. Симон настаивает: видимо, опера — главное сочинение его жизни. И ее

вновь дают. "Новости дня" откликаются крохотной, но точной и исчерпывающей заметкой: "Песнь торжествующей любви" г. Симона принадлежит к числу опер, которым не везет у нас. Каждый год ее извлекают из архива на раз-два, и она опять исчезает из репертуара. Между тем, опера слушается с интересом, как это подтвердил вчерашний абонементный спектакль. Все исполнители — г-жа Маркова, получившая корзину цветов, г.Собинов, г.Гончаров, в первый раз исполнивший партию Муция, г.Трезвинский и г.Гельцер, превосходно играющий немомо малайца, имели шумный успех".

Вот, собственно, и все исторические свидетельства о "Песни". Сведения о ней затухают, хотя сама опера продержалась до 1907 г. и прошла в общей сложности 22 раза. Собинов поет ее в последний раз 2 февраля 1901 г., вероятно, опять бисирует свою романцетту из третьего действия. Все так же ужасается Теляковский: "Но боже, что за постановка!" Его, человека военного, понять можно: то баритон Пиньялоза в очередной раз заболел перед спектаклем, то корзину со сцены забудут убрать со сцены и она простоит там всю картину; то сборщицы винограда вместо блуз XVI века окажутся в современной одежде; а то в хоре вдруг отсутствует по непонятным причинам сразу семнадцать человек и т.д. Словом, визуальные эффек-

ты, заложенные авторами и постановщиками (дирижер И.Альтани, режиссер А.Барцал, художники К.Вальц и П.Лебедев) в свое сочинение, срабатывали от случая к случаю.

Станным кажется и то, что облик двух героев, столь разных у Тургенева, абсолютно идентичен на сцене. Во всяком случае и Собинов и Пиньялоза предстают на фотографиях известного мастера К.Фишера не просто стандартными оперными типажам, но вдобавок еще и одинаково одетыми: колет одного покроя, вплоть до вышивки и количества пуговиц, берет с белым пером и благородный взгляд куда-то вдаль, за фотокамеру, за границы фотоателье на Кузнецком мосту, 11.

И может быть, только единственная деталь приоткрывает особую что ли классичность Собинова как первого тенора, особенный знак академического искусства, не утратившего в то же время связи с живым человеческим чувством. На одном снимке Собинов держится за шпагу, готов ее обнажить; на втором — он с цветком, хочет его подарить. Что, кажется, может быть банальнее этих старомодных поз, самих этих положений? Но собиновский мечтательный взгляд, одухотворенное лицо, лишенное всяческого самодовольства и самолюбования, сообщают герою фотоснимков, да, верно, и герою оперы, подлинно человеческий смысл и интерес. Первый любовник становится трагическим героем? Может быть.

Но не только. Тургеневская партия Собинова, думаю, являла особый музыкальный сплав, особое романтическое томление, — его можно назвать вечной итальянской грезой русских художников.

Александр КОЛЕСНИКОВ

