

Анна ВИНОГРАДОВА

Э. СТАРК И Ф. СТРАВИНСКИЙ

К ПУБЛИКАЦИИ ГЛАВЫ ИЗ РУКОПИСИ КНИГИ Э.А. СТАРКА (ЗИГФРИДА)

«Ф.И. СТРАВИНСКИЙ И ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ЕГО ВРЕМЕНИ»

Э. СТАРК И Ф. СТРАВИНСКИЙ

ЭДУАРД АЛЕКСАНДРОВИЧ СТАРК (1874–1942, псевдоним Зигфрид)

Музыкальный и театральный критик, сформировавший свое эстетическое кредо в первом десятилетии XX в., оставил множество заметных публикаций по вопросам музыкального и драматического театра (а также балетного театра, кинематографа и живописи).

Вот перечень нескольких его книг и статей дореволюционного периода, в котором отразилась широта интересов Старка:

«Федор Игнатьевич Стравинский (Опыт характеристики)» // ЕИТ. Сезон 1903–1904. СПб., 1905. Приложение к XIV выпуску.

«Старинный театр». СПб., 1911.

«Балет» // ЕИТ, 1911. СПб. Вып. 4.

«Русский музей императора Александра III». Серия: Наши художественные сокровища. Очерк Эдуарда Старка. С 32 рисунками в тексте, 2 картинами на паспарту и 2 картинами в красках. СПб., 1913.

«О постановках в “Музыкальной драме”» // «Театр и искусство». СПб., 1913, № 43.

«Сиротство оперного дела» // «Театр и искусство». СПб., 1913, №3.

«Bel canto» // «Театр и искусство». СПб., 1914, №7.

«Колыбель русского искусства (Императорская академия искусств)». Очерк Эдуарда Старка. С 38 рисунками в тексте, 4 картинами в



красках и 2 картинами на паспарту. Пг., 1914.

«Сокровища императорского Эрмитажа (картинная галерея)». 4 листа иллюстраций в тексте. Очерк Эдуарда Старка. Пг., 1915.

«Шляпин». Пг., 1915.

«Художественные постановки в опере» // «Аполлон», СПб., 1915, №4–5.

«Царь русского смеха. К.А. Варламов». Пг., 1916.

«Третьяковская галерея». Серия: Наши художественные сокровища. Очерк Эдуарда Старка. С 19 рисунками в тексте и 4 картинами в красках. Пг.: П.П. Сойкин, 1917.

Э.А. Старк

Люди, годы, жизнь

Однако он не стал знаменитым, не был лидером и «властителем дум». По мнению исследователей этого периода, он занимал «срединную» позицию в борьбе мнений о будущем театра. Как пишет Ю.К. Герасимов в портретном очерке о нем, «критикуя старое, он не казался его врагом, принимая новое, не всегда был его другом»¹.

Его взглядам скорее был свойствен определенный консерватизм; спокойная уверенность его высказываний – всегда взвешенных, без журналистской запальчивости – отчасти объяснялась историческим образованием, но более всего обязана была широте восприятия природы театра. Он принадлежал к тем критикам, которые одинаково уверенно ориентируются и в драме, и в опере, тонко понимая различия между ними.

Пик его журналистской активности пришелся на годы с 1901-го по 1917-й. Сначала балетная часть колонки отдела «Театр и музыка», которую он вел в газете «Россия» в 1899–1900 гг., завершалась инициалом Э. Псевдоним «Зигфрид» появился в 1901-м и сразу привлек к себе внимание. В том же году газету скандальным образом закрыло правительство (после статьи А.В. Амфитеатрова «Господа Обмановы»), а Старк продолжил карьеру в «Санкт-Петербургских ведомостях», где 12 лет вел театральную рубрику «Эскизы». В последующие годы он писал для «Петербургской газеты», «Обозрения театров», журнала «Театр и искусство», «Ежегодника Императорских театров» и многих других изданий.

Определилась его позиция, отмеченная своеобразным «эстетическим аристократизмом». Он не отрицал напрямую общественного

значения театра и пытался проникнуться современной тематикой, но все-таки эстетическое переживание было для него первичным, а сцена, используемая как трибуна, оставалась чуждой, и по этой причине он не присягал на верность ни реализму, ни модернизму.

После Октябрьской революции Старк, видимо, делал попытки уехать. Во всяком случае, он покинул Петроград и направился в Сочи в то самое время, когда город был занят белогвардейцами и, по некоторым источникам, сотрудничал с местной прессой. Там же, в Сочи, он был арестован в 1920-м за связь с белогвардейцами. Последовало наказание в виде лагеря принудительных работ, выбраться из которого ему помогло заступничество А.В. Луначарского. Старк вернулся в Петроград, но очень скоро обнаружил, что его журналистской деятельности в прежнем статусе пришел конец. Ему удалось сделать лишь несколько публикаций самого нейтрального тона в вечерних выпусках «Красной газеты». Оставив попытки найти работу обозревателя, он переключился на редакторский и корректорский труд. Лишь иногда появлялись статьи биографического характера в журналах «Жизнь искусства» и «Советское искусство».

«Как и многие его коллеги дореволюционной формации, Старк не был готов к острым полемическим схваткам, к полемикам с социологическими заострениями. Его критическая деятельность затухала. В 1930-е годы он вообще переключился на более спокойные занятия историей музыкального театра», – так объяснил отход критика от проблем драматического театра в последний период жизни

¹ Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века. Л., 1979. С. 150.

Pro memoria



Ю.К. Герасимов². Действительно, Эдуард Александрович не смог перестроиться на новый лад, и несмотря на попытки овладения революционной терминологией, в душе оставался верным рыцарем того театра, которым привык восхищаться на Императорских сценах.

Среди его послереволюционных работ:

«Любовь и мистика» // «Леонид Виталиевич Собинов. 1898–1923». Юбилейный сборник / Под ред. В.И. Немировича-Данченко. М., 1923.

«Сценические образы Л.В. Собинова» // «Л.В. Собинов. Жизнь и творчество». М., 1937.

«Иван Сусанин. К сценической истории оперы» // «Иван Сусанин. Опера в 5 действиях М.И. Глинки». Центральная театральная касса Управления по делам искусства Ленгорисполкома. Л., 1940.

«Петербургская опера и ее мастера. 1890–1910». Л., 1940.

«Сценическая история опер П.И. Чайковского в б. Мариинском театре» // «П. И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени С.М. Кирова (б. Мариинский)». Л., 1941.

Самый большой труд – «Петербургская опера и ее мастера» – стал известным уже после Великой Отечественной войны, но параллельно с ним шла подготовка к изданию еще одной книги – «Ф.И. Стравинский и оперный театр его времени», о существовании которой впоследствии было забыто.

ФЕДОР ИГНАТЬЕВИЧ СТРАВИНСКИЙ (1843–1902)

Отец И.Ф. Стравинского, знаменитый бас Мариинского театра, принадлежал к числу кумиров петербургской публики, на долгое время оставаясь в глазах петербуржцев большей знаменитостью, чем его



гениальный сын. К.Ю. Стравинская, его внучка, вспоминала: «...Когда мы приехали в 1923 г. в Петроград, еще были живы очень многие, слышавшие деда, знавшие его. Тогда часто меня спрашивали о родстве с Федором Игнатьевичем, а не с Игорем Федоровичем, как было после. В большом фойе бывшего Мариинского театра стоял бюст деда работы Шервуда»³. За продолжительную творческую деятельность (около 30 лет) Ф.И. Стравинский участвовал в 1400 спектаклях и исполнил около 70 ролей (почти половина из 59 опер его репертуара принадлежит русским композиторам). Будучи артистом-интеллектуалом, человеком широко образованным, коллекционером и библиофилом, он выстроил за долгую артистическую карьеру собственную систему работы над ролью.

Стравинский стал для Старка одной из ключевых фигур в исследовании феномена «актера музыкального театра». Еще в студенческие времена, Старк видел Федора Игнатьевича на сцене Мариинского театра, в его знаменитых ролях. «Весь центр интереса во всяком спектакле с участием

Ф. Стравинский.

² Там же. С. 162.

³ Стравинская, К.Ю. Что я слышала о своем деду – Ф.И. Стравинском // Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания. Л., 1972. С. 78. Бюст Ф.И. Стравинского был выполнен скульптором Л.В. Шервудом (1871, Москва – 1954, Ленинград).

Люди, годы, жизнь

Стравинского всегда перемещался в его сторону, кто бы ни пел. Когда шла «Юдифь», все ждали 3-го и 4-го акта, потому что там был Стравинский – Олоферн. Когда исполнялись «Гугеноты», то мы также с нетерпением дожидались 4-го акта, потому что за сцену заговора, какую ее проводил Стравинский, можно было отдать все и вся»⁴.

Стравинские жили в доходном доме А.М. Тупикова на Крюковом канале № 6 и занимали девятикомнатную квартиру № 66. Старк был вхож в дом знаменитого певца – об этом свидетельствуют, например, пересказанная беседа в статье «Сценическая история опер П.И. Чайковского в б. Мариинском театре»⁵, а также воспоминания К.Ю. Стравинской⁶.

Старку была заказана статья, посвященная памяти Ф.И. Стравинского, для «Ежегодника Императорских театров» (1903–1904, приложение к выпуску XIV). Очевидно, это событие можно считать началом работы над последующей книгой о певце.

В этой ранней статье критик не имел намерения проследить биографию певца год за годом, – его интересовали творческие заслуги Стравинского перед русским оперным театром. Тем более, что Стравинский принадлежал к тому типу артистов, который не давал повода для обсуждения его личной жизни. «Никогда, – писал Старк, – его имя не подвергалось противному, пошлому трепанию на столбцах газет, никогда нельзя было встретить никаких сообщений типа... “с нашим почтенным артистом произошел следующий казус”»⁷. Автор статьи в жанре «опыта характеристики» старался дать представление о некоторых наиболее характерных ролях



певца, причем «с намерением характеризовал роли Стравинского в некотором беспорядке, не разделяя репертуар русский от иностранного, ролей трагического характера от комического, большого масштаба от маленького, – потому что для самого Стравинского подобных перегородок не существовало»⁸.

Старк обращаясь к творческой биографии певца и в дальнейшем. О том, что он не оставлял работу над этой темой после написания статьи свидетельствует в частности письмо 1907 г. А.В. Оссовскому: «Многоуважаемый Александр Вячеславович. Препровождаю Вам мою работу о Стравинском. Хочу верить, что когда-нибудь на полном досуге Вы ее прочтете и скажете мне при случае свое беспристрастное мнение. Это было бы для меня очень дорого»⁹.

Глава, посвященная артисту, есть в книге «Петербургская опера и ее мастера»; в статье о сценической судьбе опер П.И. Чайковского материал о певце также занимает солидное место. Но всего этого казалось Старку недостаточно, поэтому он с радостью откликнулся

Ф. Стравинский
с женой Анной, Одесса,
1874

⁴ Старк Э.А. Петербургская опера и ее мастера. Л., 1940. С. 193.

⁵ Завершая рассказ о сценической судьбе оперы «Чародейка» П.И. Чайковского, критик писал: «... Однажды в доме у Ф.И. Стравинского зашла речь о “Чародейке”. Кто-то из присутствовавших спросил его: “В чем причина неудачи “Чародейки”?” – На что Стравинский, обычно очень сдержанный в оценках того, что делалось в Мариинском театре, ответил: “Исключительно в неудачном исполнении Павловской и Васильева 3-го”. См.: П.И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени С.М. Кирова. С. 102.

⁶ «Много рассказов о деде я слышала от родственников и знакомых: от тети Сони Елачич (сестры моей бабушки), от дяди Николая Александровича (сына тети Сони), от Э.А. Старка – друга отца и всей семьи Стравинских». Указ. соч. С. 79.

⁷ ЕИТ. Сезон 1903–1904. Приложение. С. 170.

⁸ Там же. С. 167.

⁹ РИИИ. Ф. 22.

Pro memoria

на предложение написать монографию, поступившее из Музея им. А.А. Бахрушина в Москве.

История, связанная с рукописью книги «Ф.И. Стравинский и оперный театр его времени», заслуживает подробного рассказа.

ИСТОРИЯ РУКОПИСИ

Предложение поступило от Ю.И. Прибыльского, заместителя директора Музея. Замысел книги в московском Музее и предложение написать ее ленинградскому автору имели все шансы воплотиться в интересное издание, заполняющее некоторые лакуны в истории русского музыкального театра. Здесь сошлось многое, но главных слагаемых возможного успеха было два. Во-первых, автор – человек известный в театральных кругах, верный рыцарь бывшего Мариинского театра, знакомый с героем монографии лично и посещавший большинство спектаклей с его участием. А во-вторых, Музей Бахрушина к моменту возникновения замысла книги получил архив Ф.И. Стравинского и мог предоставить его автору в научное пользование. Редактором будущего издания стал сам Ю.И. Прибыльский.

Сохранившиеся четыре письма автора книги к редактору дают весьма живое представление о процессе работы («буду пропадать по целым дням в Публичной библиотеке, ибо прочитать придется ух сколько!». Письмо от 14.01.1938), увлеченности автора открывшимся материалом («работа на полном ходу и материал пухнет... и материал до того интересный!». Письмо от 02.06.1939), формирующемся новом представлении о музыкальной журналистике конца XIX в. («Я никак не предполагал, что газеты

70-х и 80-х годов с таким вниманием следили за делами русской оперы». То же письмо.) Существуют в фонде и документы, которые иллюстрируют все сопровождающие обстоятельства: подписание трудового соглашения 17.06.1938 г., этапы авторской работы над рукописью, редактирование и подбор иллюстраций Ю.И. Прибыльским, отказ типографии включить работу в план 1941 г. (по причине опоздания в 1940-м) и передачу всех материалов по книге обратно в Ленинградское отделение Музгиза.

Вот список материалов, возвращенных 8 апреля 1941 г., согласно расписке издательского «калькулятора Синикина»:

«Ф. Стравинский и оперный театр его времени».

Текст = 22,62 листов.

Репертуар = 0,878 листа [посезонный репертуар Ф.И. Стравинского в соотношении с текущим репертуаром Киевской и Петербургской оперы].

Перечень иллюстраций = 0,105 листа.

Итого: 23,795 л.».

После окончания войны (Э.А. Старк погиб в 1942 г. в блокадном Ленинграде) Ю.И. Прибыльский вернулся к мысли о выпуске книги, забрал материалы из издательства и предложил их как свою авторскую работу Ленинградскому отделению ВТО.

Рецензию на рукопись Ю.И. Прибыльского, в целом положительную, написал Евгений Михайлович Кузнецов, как следует из подписи, член Союза советских писателей, заслуженный деятель искусств РСФСР. Это произошло 15 июня 1949 г., и через два дня был заключен договор литературного заказа Ленинградского отделения ВТО с автором рукописи «Русская

Люди, годы, жизнь

оперная культура и Федор Стравинский» Ю.И. Прибыльским.

Затем, судя по сохранившейся переписке, в дело вмешалась Тамара Эдуардовна Старк, дочь Э.А. Старка, и обратилась к автору рецензии, Е.М. Кузнецову. Разгорелся скандал, в процессе которого Прибыльским было написано много писем и заявлений разным людям (в том числе и Т.Э. Старк) и в инстанции, но доказать свое как минимум соавторство по отношению к этой рукописи ему не удалось. В Музее Бахрушина сохранилось два проекта приказа о судьбе плагиатора, один из них – «увольнение», другой – «строгий выговор», но какой из них вступил в силу, неясно.

Договор на публикацию работы с Прибыльским был расторгнут, рукопись возвращена в Музей, и видимо с тех пор оказалась основательно забыта. Во всяком случае, о ней не знали авторы и составители книги «Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания», которые цитировали тексты Э.А. Старка только по печатным источникам и ни словом не обмолвились о существовании рукописной книги об их герое¹⁰. Ничего не было известно о ней и внучатому племяннику Эдуарда Александровича, Вадиму Петровичу Старку (доктор филологических наук, профессор, главный редактор журнала «Художественный вестник»). Теперь пришло время, когда рукопись можно опубликовать.

Э. СТАРК. РАБОТА НАД КНИГОЙ

Изучение архива Стравинского навело Старка на мысль построить монографию об оперном артисте по театральным сезонам, на фоне обильного документального материала (программы, афиши, вырезки

из газет, собственноручные заметки певца) и дополнить эту уже имеющуюся основу портретными характеристиками артистов труппы и печатными отзывами, чтобы получился «...и оперный театр его времени».

Увлеченность музыкальной журналистикой той эпохи сказалась как на общем количестве цитат из газет и журналов в каждой главе книги, так и на ее стиле, поскольку автор частенько затевает полемику с теми, чьи мнения он приводит. Полноправными героями книги становятся Ц.А. Кюи, Г.А. Ларош, К.П. Галлер, М.М. Иванов, Н.Ф. Соловьев, Н.П. Карцов и многие другие бывшие коллеги Старка.

Близкий автору жанр «хроники художественной жизни» или «летописи театра и музыки» (так назывались рубрики в газетах и журналах конца XIX столетия) способствовал развитию особого «легкого» литературного стиля. По утверждению историка русской литературы Д.П. Святополк-Мирского, «в конце девятнадцатого и начале двадцатого века в русской литературной жизни... развивался и особый полулитературный стиль... Полулитература печаталась, как и во французских газетах, в нижней части средних страниц – то, что по-французски называется *feuilleton* (фельетон). Самым ярким и популярным фельетонистом был В. Дорошевич <...>, работавший в “Русском слове”. У него был особый стиль “стаккато”, которому подражали бесчисленные хорошие, средние и плохие фельетонисты. Толстой как-то (около 1900 г.) сказал, что из живых писателей Дорошевич уступает только Чехову»¹¹.

Стилистика, унаследованная от «золотого века» фельетона,

¹⁰ «... До сих пор не создано большой монографии об артисте, внесшем столь значительный вклад в историю русской оперной сцены. Лишь отчасти могут восполнить этот пробел статьи театроведа Э.А. Старка о Ф.И. Стравинском [Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания Л., 1972. С. 4] и брошюра В.М. Богданова-Березовского “Федор Стравинский” (М.; Л.: Музиздат, 1951).

¹¹ Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы. Новосибирск, 2009. С. 621.

Pro memoria

причудливым образом сочетается у Старка с реалиями новой революционной эпохи, например, такими: «Вот готовится к постановке, положим, “Броненосец Потемкин”... – не угодно ли послушать лекцию о 1905 г., да дома еще хорошенько подчитать по этому вопросу, да экспозиции всякие, какие будут предъявлены, тщательно просмотреть, всей политико-общественной атмосферой эпохи пропитаться, все виденное, слышанное, читанное тщательно переварить, продумать, почувствовать, – вот тогда только и получится тот фундамент, стоя на котором, можно будет создать образ, допустим Вакулинчука так, чтобы зритель в 1940 году невольно почувствовал трепет, настроение и пафос 1905 года» (Рукопись. Л. 74). В смешении стилей разных времен есть что-то неуловимо напоминающее изготовителя шарад, старика Синицкого из «Золотого тельника» Ильфа и Петрова, у которого в самых безобидных шарадах на современную тематику то вылезал эсеровский лозунг, то поминался бог.

Читателю очень скоро становится очевидной некая «законсервированность» во времени, присущая этому тексту, ведь он, «затонув на дно», избежал участи неизбежной унификации – и стилистической, и идеологической, а направления для переделки текста, предложенные еще в рецензии 1949 г., позволяют легко вообразить, как индивидуальная манера изложения превратилась бы в более обобщенную и безликую, многочисленные же цитаты из дореволюционной прессы оказались бы купированы¹².

Задачи, которые ставит перед собой Э.А. Старк, определены

в предисловии. Сконцентрировавшись на одном артисте, он рассматривает его в двух качествах: как яркого художника и как звено в традиции русских басов – актеров музыкального театра, что началась О.А. Петровым, была подхвачена и развита Ф.И. Стравинским и дошла до кульминации в творчестве Ф.И. Шаляпина. Стремится он показать также панораму театральных сезонов Императорской Русской оперы в течение тридцатилетия служения Стравинского. Для этих задач Старк привлекает обильный и ныне не слишком доступный материал газетных и журнальных критических статей того времени.

Старк пишет: «Это было естественно потому, что отражение деятельности и Стравинского, и театра его времени можно было найти только в критических отзывах, порою довольно многочисленных. Здесь, разумеется, пришлось не просто заниматься цитированием, а подвергать тогдашние суждения некоторому анализу, тем более уместному, что автор лично знаком с частью той эпохи. Это дает возможность автору многие личные впечатления писавших о Стравинском и оперном театре его времени сопоставлять со своими собственными впечатлениями. Научность работы от этого несомненно пострадала. Но автор и не претендует ни на какую научность. Его задачей было просто дать некоторую более или менее связную картину прошлого русской оперы с привлечением возможно более обильного фактического материала, который в своем распыленном виде, разумеется, читателю недоступен, и параллельно рассказать

¹² Из рецензии Е.М. Кузнецова: «Необходимо... ясно провести сквозь текст основную идею всего труда как борьбу за русскую реалистическую оперу, за ее демократические идеалы, рассмотренные в свете ленинского учения о двух культурах» (С. 3); «требуется... преодоление того беспристрастного объективизма, которым заражены некоторые страницы работы», «следует серьезно учесть положения, изложенные в статье В.Э. Фермана “Основные принципы построения истории русской оперы”, опубликованные в Ежегоднике Института истории искусств Академии Наук СССР (М., 1948. Т. II. С. 271–284); «необходимо внимательно пересмотреть высказывания В.В. Стасова этих лет (1860–1890) и... ввести их в текст работы».

Люди, годы, жизнь

творческую биографию замечательного художника русской оперы, Стравинского» (Рукопись. Л. 6–7).

Привлечение обильного фактического материала, которое отмечено автором, действительно представляет особую ценность этого труда. Старк во всех своих статьях проводит красной нитью мысль о том, что история русского оперного театра не создана (в отличие от драматического). И он, не претендуя на научный анализ, все же полагает, что для осуществления этой задачи нужна документальная база. И вот в ее-то фундамент и пытаются заложить свой кирпичик театральный и музыкальный критик Старк (Зигфрид).

РУКОПИСЬ, ЕЕ ХАРАКТЕРИСТИКА И ПРОБЛЕМЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ

Рукопись (ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 264 Ед. хр. 1) состоит из 29 глав и предисловия. Большинство глав посвящено рассмотрению одного театрального сезона каждая; сначала в Киевском оперном театре, а также на гастролях в Одессе и Елизаветграде (три сезона), затем в Петербургской русской опере (20 сезонов подробно, а последние годы, когда артист уже мало появлялся на сцене, составили содержание одной главы). Отдельно выделено рассмотрение артистического окружения Стравинского в Мариинском театре (женский и мужской персонал). Завершается рукопись главой обобщающего характера, «Стравинский как артист музыкального театра».

В книгу должны были войти многочисленные иллюстрации. Точное их число установить затруднительно – в Музее Бахрушина списки

иллюстраций существуют только в виде рукописных черновиков без нумерации, но судя по сохранившимся в деловой переписке данным, их должно было быть около 120–140, причем большая их часть принадлежала театральному музею Москвы, а меньшая, но существенная (около 40) была заказана в музеях Ленинграда специально. Ни иллюстраций (а также их списка), ни приложений в фондах Старка и Стравинского в Москве не обнаружено.

Было подготовлено также одно весьма ценное приложение, а именно посезонный репертуар Ф.И. Стравинского в соотношении с текущим репертуаром Киевской и Петербургской оперы. Составлен он был по документам архива Ф.И. Стравинского, который скрупулезно записал и сохранил все данные по каждому театральному сезону.

Рукопись – это 910 листов, согласно авторской нумерации, исписанных четким почерком, покрывающим на странице чуть больше ее половины, оставляя таким образом большие поля для вставок, согласно старой доброй редакторской традиции. Содержание рукописи Старка во многом действительно было архаично для своего времени, но современно сейчас, когда многие стороны театрального быта, прежде замалчивающиеся как не имеющие значения, вновь очутились в поле зрения исследователей. Например, денежная сторона: на какие суммы и на каких условиях составлялись контракты частных антрепренеров и конторы Императорских театров с артистами, сколько стоили билеты в разных театрах и т.п. Все эти данные широко используются автором текста.

Pro memoria

Характеризуя критику 1870–1880-х, Старк не упускает возможности подметить какую-нибудь специфическую особенность каждой газеты, вроде такой: «Надо сказать, что в смысле расположения материала “Голос” сильно отличался от других газет. Так театрального отдела в нем не было. Но зато был чрезвычайно развит отдел общей хроники, занимавший чуть ли не полторы страницы, и здесь между сообщениями о возвращении из-за границы какой-нибудь высокопоставленной персоны и о пожаре в посудной лавке купца Семипядова можно было встретить и театральную рецензию» (Рукопись. Л. 255).

Старк – настоящий знаток театральных традиций, формальных и неформальных, подлинный кладезь всяких театральных баек и случаев; и только осознание своей задачи – создать книгу, серьезный труд, – удерживает его от пересказа интереснейших подробностей театрального быта XIX в. И все же иногда он вплетает в общую канву повествования нужные по его мнению иллюстрации традиционного поведения артистов и публики на спектаклях.

Например, такая, об опере «Тангейзер» Р. Вагнера: «“Вечерняя звезда”, поющая Вольфрамом, заканчивается довольно длинной оркестровой постлюдией, после которой сразу входит возвращающийся из своего неудачного паломничества в Рим Тангейзер. И тут раздаются, в данном случае по адресу Прянишников (исполнитель партии Вольфрама – **А.В.**), оглушительные аплодисменты и крики “бис”! Тангейзер поспешно скрывается за кулисы, а Направник столь же спешно посылает вернуть арфиста, который, доиграв свою

партию, ушел из оркестра. Замечу, что подобную сцену и мне пришлось наблюдать неоднократно, когда Вольфрама пел Яковлев, и также Ершов-Тангейзер скрывался за кулисы, только за арфистом Направник не посылал. Очевидно последнему было предписано сидеть смирно, так как бисировать придется обязательно. Кончилось это только с запрещением артистам бисировать при директоре Теляковском» (Рукопись. Л. 330–331).

Старк подробно описывает премьерные спектакли сезона, не обделяет вниманием слабые произведения, провальные постановки и композиторов второго ряда, считая за таковых не А.Н. Серова, А.Г. Рубинштейна и Ц.А. Кюи, как принято сегодня, а Н.Ф. Соловьева и барона Б.А. Фитингофа-Шеля, которые нам вовсе неизвестны. В каждом новом сезоне всякий поступивший в труппу певец тут же получает характеристику, отмечаются и отставки, и переводы певцов в другие труппы, что порождает некоторое сходство с энциклопедической направленностью книги «Петербургская опера и ее мастера» или вообще с жанром «портреты замечательных деятелей петербургской сцены»¹³. Коронной ролью и самой яркой удачей у Стравинского Старк считал роли Мефистофеля в операх Ш. Гуно и А. Бойто. Дело в том, что на сцене Мариинского театра певец перешел от исполнения одного Мефистофеля к другому, и имел в обоих ролях значительный успех. Критик проводит естественно напрашивающееся сравнение с работой Шаляпина над ролью в опере Бойто и замечает, что шаляпинскому-то созданию

¹³ Примечательно, что повод к тому, чтобы рассматривать всю труппу в целом дал сам Стравинский, сохранявший в архиве публикации об артистах и отмечавший важные события не только в своей жизни, но и многих товарищей по сцене.

Люди, годы, жизнь

посвящен «огромнейший, строк на 800, фельетон в “Русском слове”» В. Дорошевича, а вот результаты обозрения прессы, современной выходу спектакля с участием Стравинского, исследователя совершенно не удовлетворили. Но на этот случай у него припасен козырь в виде найденной «в бумагах артиста» небольшой квадратной, «17 ½ на 17 ½ сантиметров тетрадки в 12 страниц, в которой Стравинский набросал, так сказать, наметку роли» (Рукопись. Л. 588).

Старк приводит заметки певца, представляющие большую ценность и интерес для исследователей целиком, но не указывает, в каком именно архиве они находятся. В гораздо более поздней книге о Стравинском, составленной Л. Кутателадзе¹⁴, заметки цитируются лишь частично, в пересказе автора статьи А.А. Гозенпуда, но и там не указано местонахождение ценного документа. В любом случае, в рукописи Старка сохранено одно из немногих свидетельств того, как осуществлялась работа над ролью выдающегося оперного певца XIX века.

Старк внимательно обследовал каждую мелкую бумажку, записочку, почеркушку на память, что собраны в архиве певца, и не раз бывал вознагражден. К числу найденных интереснейших документов относится текст приветственной речи Стравинского, обращенной к П.И. Чайковскому во время ужина в ресторане «Медведь» с труппой Мариинского театра по случаю премьеры «Пиковой дамы». А также тексты стихотворения «Три карты», авторства первого скрипача оркестра театра С.А. Казакова, и забавной песенки, которую артисты спели Петру Ильичу после ужина.

Завершая свой рассказ о мастере, кроме рассуждений обобщающего характера Старк приводит «забавнейший факт»: Стравинский состоял в некоем содружестве актеров театра, учредивших с целью ловли музыкальных ошибок «Общество взаимного шпионства» со штрафом 5 копеек за личную ошибку и 10 копеек за незамеченную у партнера. Касса общества была полна – накопленные средства позволили преподнести серебряную кружку концертмейстеру И.Х. Пиккелю, оставлявшему службу. А что касается Стравинского, то он состоял «почетным членом» общества, ибо не был пойман ни разу, тогда как даже непогрешимый Э.Ф. Направник был-таки один раз оштрафован десятью копейками.

Но главный вывод, конечно, заключался в том, что Стравинский – подлинный артист музыкальной драмы, «поющий актер», ставивший «роль» выше «партии». Опыт этого артиста кажется автору книги достойным того, чтобы сохранить его для потомков.

Рукопись Старка, так и не ставшая книгой, по существу является изданием документальным, предлагающим основу для выводов будущего исследователя, это скорее документ времени, а следовательно документальный источник. Примечательно, что рукопись существует в том состоянии, в котором сдал ее автор, т. е. никаких следов дальнейшего редактирования в ней нет. В Музее им. Бахрушина хранится часть работы (чуть меньше половины) в виде машинописи, очевидно отредактированная Ю.И. Прибыльским. Но насколько можно судить, его деятельность заключалась в основном в сокращениях и транслитерировании итальянских терминов.

¹⁴ См.: Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания.

Pro memoria

А между тем очевидно, что эта рукопись (как и любая другая авторская работа, представленная в издательство) нуждается во вмешательстве научного, а затем и издательского редактора. Проблема в том, что редактировать ее уже нельзя, так как она стала документом, источником. Но как же быть с тем, что в тексте Старка встречаются подчас вещи общеизвестные, некоторые утверждения предстают трюизмами, аксиомами, которые не надо доказывать. Вкусы самого автора, что естественно, часто обнаруживают зависимость от вовлеченности в полемику тех лет. К таким родимым пятнам времени относится его неприятие опер «Манон» и «Травиата», театра итальянской оперы, а также ставшее традиционным поругивание дирекции Императорских театров и т. п.

Из текста не могут быть изъяты робкие, впрочем очень немногочисленные, попытки автора понаравиться советской власти. Например, в рассказе о «Пиковой даме», встречается такое утверждение: «...По своей распространенности, по глубине захвата, по неизмеримости последствий карточная страсть стояла и стоит во всем мире, кроме счастливого СССР, едва ли не на втором месте после страсти любовной» (Рукопись. Л. 724).

Очевидно, что перед редактором встают сложные задачи, связанные с всесторонним комментированием, начиная с традиционного, которого в тексте также нет (имена, даты жизни всех действующих лиц; проверка и уточнение цитат из газет и журналов, которые за протекшее время стали еще недоступнее и т. п.) и продолжая комментированием научным, так как

многие из тех фактов, которые приводит автор, либо хорошо забыты и неизвестны, либо, наоборот, хорошо изучены и опровергнуты или уточнены. Однако книги, подобной труду Э.А. Старка, на протяжении десятилетий, отделяющих нас от него, так и не появилось, и, возможно, благодаря подъему со дна истории затонувшего клада будет воссоздана некая часть (около четверти века) летописи «трудов и дней» Мариинского театра и его артистов-певцов.

Для публикации мною избрана глава XIX, десятый сезон службы Ф.И. Стравинского в Императорской опере (1885–1886) как наиболее типичная. Построена она как последовательный рассказ о театральном сезоне с описанием премьер, реакции прессы, характеристиками артистов. В данном сезоне Ф.И. Стравинский впервые выступил в роли Цуниги в премьерном спектакле «Кармен», в той же роли он вышел на сцену в последний раз в 1902 г.

Примечания Старка в основном ограничиваются ссылками на источники цитат, но даны они не с той степенью подробности, которая требуется сегодня. Там, где удалось уточнить рубрику или название цитируемой статьи, или внести коррективы, присутствует прямой шрифт. В тех случаях, когда Старк приводит цитату неточно, рядом в квадратных скобках приводится ее точное написание.