

Эдуард СТАРК

Ф.И. СТРАВИНСКИЙ И ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ЕГО ВРЕМЕНИ

ГЛАВА XIX
ДЕСЯТЫЙ СЕЗОН (1885–1886)

За прекращением итальянской оперы Мариинский театр освобо­дился¹. Русской опере предстояло вернуться в свое старое помеще­ние. Но там в это время шел капи­тальный ремонт. Между прочим, устраивалось электрическое ос­вещение по системе Яблочкова. Ремонт этот чрезвычайно затянул­ся, тем более что в ходе его обна­ружались разные непредвиден­ные сюрпризы вроде сгнивших балок, поддерживавших верхние ярусы. Сначала было думали все­таки открыть сезон в Мариинском театре, и поэтому оперные спек­такли 30 августа не начались. Но когда выяснилась полная невозможность этого, то чтобы не оставлять публику слишком долго без оперы, решили начать сезон снова в Большом театре, который и открылся 16 сентяб­ря оперою «Жизнь за царя» с но­вою Антониною – Клямжинской². В дальнейшем пришлось оста­ться в Большом театре на весь се­зон, настолько затянулся ремонт Мариинского театра. Спектакли в нем начались только 2 февраля 1886 г. постановкою балета-фее­рии «Волшебные пилюли». А опер­ные спектакли начались в нем только 21 апреля.

Сезон состоял из опер:

Русские: «Жизнь за царя», «Русал­ка», «Рогнеда», «Демон», «Евгений Онегин», «Тамара», «Корделия», «Снегурочка», «Кавказский пленник».



Ф.И. Стравинский

Иностранные: «Фауст», «Иоанн Лейденский», «Волшебный стре­лок», «Риголетто», «Аида», «Тангей­зер», «Кармен», «Манон», «Трави­та», «Роберт-Дьявол».

Итого 19 опер, из которых де­вять русских и десять иностранных.

Событиями сезона явились четыре постановки новых опер: «Кармен» Бизе, «Корделия» Соло­вьева³, «Манон» Массне и «Тамара» барона Фитингофа-Шеля⁴. Четыре постановки вместо одной – это уже был большой сдвиг в сторону рас­ширения репертуара, хотя худо­жественное их значение оказалось далеко неодинаковым.

Первая новинка не заставила себя долго ждать: уже 30 сентября состоялось первое представление

¹ Сезон 1884–1885 стал для казен­ной итальянской оперы последним. Л.М. Золотницкая указывает, что формальным «поводом для ее закрытия послужило признание помещения Большого театра опас­ным для спектаклей, в результате чего русская труппа вынуждена была вернуться в Мариинский те­атр, а итальянскую – упразднили». (Золотницкая Л.М. Итальянский оперный театр в России в XVIII–XX веках. Л., 1988. С. 33).

² Клямжинская (урожд. Шуминская; по мужу Штромфельд) Александра (наст. имя Ядвига) Сильвестровна (1859–1946) – артистка оперы (колоратурное сопрано).

³ Соловьев Николай Феопемптович (1846, Петрозаводск – 1916, Пет­роград) – композитор, музыкаль­ный критик, педагог.

⁴ Фитингоф-Шель Борис Александрович, барон (1829, С.-Петербург – 1901, там же) – композитор.

Pro memoria

«Кармен» Ж. Бизе, оперы в четырех действиях на сюжет французского писателя Проспера Мериме под тем же названием. Известно, что знаменитая опера эта, одно из величайших созданий оперного искусства, была при своей первой постановке 3 марта 1875 г. в Париже на сцене «*Opéra Comique*» очень дурно принята и публикой, и прессой. Существует даже мнение, что ее неуспех послужил причиной преждевременной смерти Бизе: страдая пороком сердца, он заболел и умер в июне 1875 г., через три месяца после премьеры «Кармен».

Петербургская публика познакомилась с произведением Бизе, конечно, прежде всего через итальянцев: «Кармен» впервые была поставлена в Большом театре 16 февраля 1878 г. с Бертой Энн⁵ в заглавной роли, особого успеха не имела и даже не собрала полного зала. Очевидно, неуспех «Кармен» на премьере в Париже и в особенности отзывы некоторых критиков, величавших Кармен «проституткой», дали известный резонанс в той части петербургской публики, которая обычно заполняла собою Большой театр. «Кармен» прошла всего три раза. Настоящий успех свой она обрела лишь в сезоны 1882–1883⁶ и 1883–1884 гг., когда в роли Кармен появилась знаменитая Ферни-Джермано⁷, прославившаяся художественным воплощением этого образа. В течение этих двух итальянских сезонов «Кармен» выдержала 23 представления.

При первой постановке ее на русской сцене роли были распределены следующим образом:

Кармен – Славина⁸

Хозе – Васильев 3-й⁹

Эскамилло – Мельников¹⁰

Микаэла – Клямжинская
Цунига – Стравинский
Моралес – Муратов¹¹
Данкайро – Павловский¹²
Ремендадо – Васильев 2-й¹³
Фраскита – Фриде¹⁴
Мерседес – Добровская¹⁵

Новых декораций не делали. Воспользовались теми, что остались от итальянцев¹⁶.

Критика насторожилась: как то русские артисты справятся с «Кармен»? В особенности Ферни-Джермано стояла перед глазами. Но русские артисты, привыкшие к реальному воплощению жизненных типов, доказали, что по этому самому «Кармен» как раз им по плечу.

«Петербургский листок» нашел, что «исполнение превзошло самые смелые ожидания. Русская “Кармен” если и уступала в некоторых частностях, то в общем она была неизмеримо выше итальянской»¹⁷. Про Славину, на которой естественно сосредоточилось главное внимание, критик той же газеты писал, что если в ней и замечалось некоторое сходство с Ферни-Джермано, то лишь в некоторых внешних частностях, «внутреннее же исполнение было прочувствовано и обдуманно». Если по своей внешности Славина и не вполне соответствовала тому образу, что нарисовал Мериме, то это уж не ее вина, «сценически же г-жа Славина близко подошла к типу цыганки. Следует заметить, что вокальная сторона партии была прекрасно передана, а она отличается огромными техническими трудностями, требуя много сил и умения на ее передачу». И в заключение критик заметил, что второстепенные роли были исполнены неизмеримо выше, чем у итальянцев.

⁵ Энн [Ehnn] Берта (1847, Вена – ?) – австрийская артистка оперы (меццо-сопрано).

⁶ Характерен отзыв журнала «Искусство» на премьеру «Кармен» в Итальянском театре 1882 г.: «Настоящий ее успех свидетельствует, что наши итальянцы прогрессируют понемногу в оценке новых произведений, подобных “Кармен”» (Искусство. Еженедельный художественно-литературный журнал, 1883, №1. Музыкальные заметки. С. 11.)

⁷ Ферни-Джермано [Ferni-Bermano] Вирджиния (1849, Турин – 1934, там же) – итальянская артистка оперы (сопрано).

⁸ Славина (по мужу Медем) Мария Александровна (1858, С.-Петербург – 1951, Париж) – артистка оперы (меццо-сопрано и контральто).

⁹ Васильев (по сцене Васильев 3-й) Михаил Дмитриевич (1850, С.-Петербург – 1897, там же) – артист оперы (драматический тенор).

¹⁰ Мельников Иван Александрович (1832, С.-Петербург – 1906, там же) – артист оперы (лирико-драматический баритон).

¹¹ Муратов А. Е. – артист оперы (баритон, бас). Выступал на сцене Мариинского театра с начала 1880-х.

¹² Павловский Сергей Евграфович (1846, Москва – 1915, там же) – артист оперы (лирический баритон), режиссер и педагог.

¹³ Васильев (по сцене Васильев 2-й) Василий Михайлович (1837, или 1838, Петербург – 1891, там же) – артист оперы (тенор).

¹⁴ Фриде Нина (наст. имя Антонина) Александровна (1859, или 1864, или 1865, С.-Петербург – 1942, Ленинград) – артистка оперы (меццо-сопрано, контральто).

¹⁵ Добровская [Добровтвояская?] – артистка оперы (сопрано), пела в Мариинском театре в сезонах 1885–1886, 1886–1887 и 1887–1888.

Люди, годы, жизнь



Галлер¹⁸ в своей второй статье, посвященной «Кармен», заметил, что «копируя г-жу Ферни-Джермано, г-жа Славина превзошла сама себя в этой роли: столько у нее было смелых движений, бойкости, грации и одушевления»¹⁹.

Соловьев сказал, что на Славинной лежала очень большая ответственность ввиду исключительной трудности роли, требующей большой отделки как в пении, так и в игре. «Именно в «Кармен», – говорит он, благодаря Ферни-Джермано публика привыкла следить как за пением, так и за игрой»²⁰.

Это, конечно, вздор. Критик совершенно забыл, что еще до появления Ферни-Джермано публика русской оперы привыкла следить и за пением, и за игрой у Стравинского, у Корсова²¹, у Мельникова. Иначе как же она могла правильно оценить Еремку первого, Олоферна второго и Мельника третьего?

Дальше Соловьев пишет о Славинной:

«Все исполнение испещрено массой намерений, из которых многие артистке удавались. Более сильным по выражению и разрешению сценической задачи вышел у г-жи Славинной последний акт».

В «Новом времени» Иванов²² сначала предается размышлениям о том, следовало ли допускать «Кармен» на русскую национальную сцену, которая имеет свои особые задачи, и приходит к замечательному выводу, что «теперь, при наличии одного только театра, остается молча примириться с фактом». Примирившись же и уклонившись от разбора, он находит, что «исполнение «Кармен» приятно поразило всех, показавши, как много могут сделать при желании русские певцы. Это исполнение один из приятных залогов для будущности театра». Совершенно неожиданное откровение!.. Критик очевидно забыл, что гораздо раньше «Кармен» русские певцы уже показали, что они могут сделать «при желании». Это было, когда они пели «Вражью силу» и целый ряд других опер, русских и иностранных. Но между прочим, совершенно справедливо указание на то, что Клямжинская, так же, как и все Микаэлы у итальянцев, и костюмом своим и видом больше походила на Гретхен, чем на крестьянку из

Программа премьерного спектакля «Кармен» в Марининском театре, 1885 г. Из собрания Ф.И. Стравинского.

¹⁶ На премьерной афише 1885 г., сохранившейся в собрании Ф.И. Стравинского, значится: «Декорация 2-го акта г. Фромон (из Парижа)». Любопытно, что та же декорация была отмечена рецензентом «Всемирной иллюстрации» на премьере в Итальянской опере 1882 г. («Очень хороша декорация 2-го действия, – г-на Фромона из Парижа» № 722. С.315).

¹⁷ Петербургский листок, 1885, 2.Х. Рубрика «Театральный курьер» – «Кармен» на сцене Большого театра.

¹⁸ Галлер Константин Петрович (1845, С.-Петербург – 1888, там же) – музыкальный критик, композитор, педагог.

¹⁹ Петербургские ведомости, 1885, 12.Х.

²⁰ Эта и следующая цитата из статьи в: «Новости и биржевая газета», 1885, 2.Х.

²¹ Корсов Богомир Богомирович (псевдоним, настоящее имя и фамилия Геринг Готфрид Готфридович), (1843, или 1845, С.-Петербург – 1920, Тифлис) – артист оперы (баритон).

²² Иванов Михаил Михайлович (1849, Москва – 1927, Рим) – музыкальный критик, композитор.

Pro memoria



Андалузии. Должно заметить, что этот штамп Микаэлы докатился до самого XX века, и первую Микаэлу, похожую на крестьянку мы узрели только в постановке Лапицкого²³ в «Музыкальной драме» в 1913 г. Справедлив также упрек, что в третьем действии ночью в горах она разгуливает в том же платье, что и в первом действии, не позаботившись захватить с собою плащ. По поводу Славиной Иванов замечает, что хотя ее исполнение и было повторением того типа, который создала Ферни-Джермано, но все же не лишено было кое-где некоторого своеобразия²⁴.



Н.Ф. Соловьев.
Всемирная
иллюстрация, 1886.
Т. 35. № 896. С. 240

Ко всем этим разговорам о Ферни-Джермано нужно, конечно, относиться с некоторой осторожностью. Было ли так на самом деле, мы, поскольку не осталось детального разбора игры ни той, ни другой, судить не можем. За Ферни-Джермано, как и за другими иностранными знаменитыми исполнительницами роли Кармен было то преимущество, что все они непременно в Испании побывали, хотя бы по случаю гастролей, и там могли вдоволь наглядеться на прирожденных испанок и на испанских цыганок, следовательно, прежде всего подсмотреть их пластику. Мы не знаем, была ли Славина перед этим своим выступлением в Испании. Возможно, что не была. Поэтому пластику, необходимую для реального воплощения типа Кармен, она могла увидеть только у Ферни-Джермано и кое-что сознательно, а иное бессознательно от нее позаимствовать. Беды большой в этом не было. Но Славина была слишком талантливая натура для того, чтобы при этом остаться. Так как уже и на премьере обнаружили черты своеобразия, то

совершенно естественно все личное при дальнейшем углублении в роль должно было вытеснить все заимствованное. Во всяком случае Славина надолго оставалась лучшей Кармен Мариинского театра, потому что даже Медея Фигнер²⁵ при всем великолепии своей интерпретации не могла в роли Кармен освободиться от какого-то налета эlegantности, совершенно не соответствующей образу, нарисованному Мериме, и который начисто отсутствовал у Славиной.

Сильной конкуренткой Славиной явилась со второго представления Павловская²⁶. «Игра г-жи Павловской, – пишет Галлер, была очень нервная, тонкая и отделанная; концепция роли очень обдуманная и талантливая; видно, что много читано и изучено, внесено много оригинального и своеобразного»²⁷. В общем, судя по тем деталям, которые сообщил Галлер, Павловская снова выказала себя артисткой большого масштаба. Это подтверждается и отзывом Соловьева, который говорит: «Насколько г-жа Павловская была

²³ Лапицкий (наст. фамилия Михайлов) Иосиф Михайлович (1876, Минск – 1944, Москва) – режиссер оперы. Возглавлял Театр музыкальной драмы в Петрограде в 1912–1919 гг.

²⁴ Новое время, 1885, 7.Х.

²⁵ Фигнер Медея Ивановна (урожд. Амалия Мей Джоваиде; сцен. псевдоним Мей) (1859, или 1859, Флоренция – 1952, Париж) – артистка оперы (меццо-сопрано, затем драматическое сопрано).

²⁶ Павловская (по мужу; урожденная Бергман) Эмилия Карловна (1853, или 1857, С.-Петербург – 1935, Москва) – артистка оперы (лирико-драматическое сопрано), педагог.

²⁷ Петербургские ведомости, 1885, 12. X. Рубрика «Музыкальное обозрение».

Люди, годы, жизнь

интересна музыкальной интерпретацией, настолько же она могла возбудить интерес в строгом ценителе драматического искусства. Это была не певица, подыгрывающая жестами во время пения, напротив; это была актриса, выступившая во всеоружии драматического таланта»²⁸.

А из того, что не понравилось Иванову, мы смело можем заключить, что Павловская создала действительно интересный и близкий жизненной правде образ. Не понравилось же ему реальность трактовки. «Менее реальная Кармен, – говорит он, – возбуждает симпатии зрителей; эти симпатии должна утрачивать Кармен, изображаемая близко к тому, что она есть в действительности: вот расчет, которого нельзя упускать из вида артистке, берущейся за эту роль»²⁹.

Что же касается мужского персонала, то он уступал женскому. Мельникову Эскамилло не слышком удался. Два Хозе, Васильев 3-й и Михайлов, хорошо пели и второй лучше первого, но типа не создали ни тот, ни другой. Впрочем, Васильев 3-й обнаружил значительно больше одушевления против обычного и весьма живо провел последний акт. Вполне удачны были Фриде, Добровская, Павловский и Васильев 2-й. Стравинский же из небольшой роли Цуниги создал чрезвычайно живой и естественный тип, вполне художественный, без всякого шаржа.

Эту постановку следует, кроме того, отнести к особо удачным у Палечека³⁰, ибо хор, по замечанию Галлера, «не только пел с уверенностью и оживлением, но и мастерски размещался и двигался по сцене



весьма разнообразными и характерными группами, соответственно сценическим положениям»³¹.

Вообще же постановка «Кармен» составила в жизни Мариинского театра особенно важное событие потому, что отныне эта превосходная опера вошла в его постоянный, основной репертуар, выпадая из него лишь на короткое время. И в текущем сезоне это было событие в художественном смысле наиболее важное. Три следующие премьеры представляют собою ясно выраженное *decrecendo*.

12 ноября состоялось первое представление оперы в четырех действиях Н.Ф. Соловьева «Корделия» («Мечь»), написанной на сюжет драмы французского драматурга Викторьена Сарду «*La Haine*». Сам Соловьев говорит, что первоначальная идея написать оперу на этот сюжет «принадлежит известному автору оперы «Мефистофель» Бойто. Именно он указал на него нашему даровитому артисту русской оперы Б.Б. Корсову, который

Цунига.
Рис. Ф.И. Стравинского

²⁸ *Новости*, 1885. 9.Х.

²⁹ *Новое время*, 1885, 10. X. Рубрика «Музыкальные наброски».

³⁰ Палечек Йосеф (Осип Осипович, Иосиф Иосифович) (1842, Естржаби-Лота, близ г. Колин, Чехия – 1915, Петроград) – артист оперы (бас-кантанте), камерный певец, педагог, режиссер.

³¹ В рукописи нет номера сноски, но внизу на стр. 548 есть карандашная приписка: «Петербургские ведомости», 1885, 2.Х.

Pro memoria

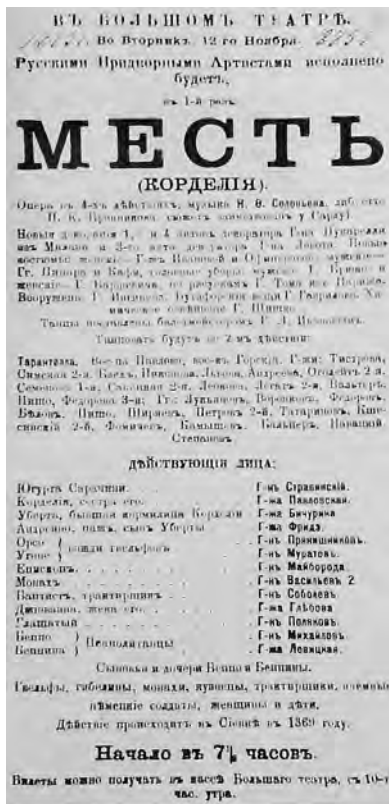
и передал это указание мне. Это было в 1878 г»³².

Распределение ролей на премьере было следующее:

Югурта Сарачини – Стравинский
Корделия – Павловская
Уберта – Бичурина³³
Андреино – Фриде
Орсо – Прянишников³⁴
Угоне – Муратов
Епископ – Майборода³⁵
Монах – Васильев 2-й
Баптист – Соболев³⁶
Дживанна – Глебова³⁷
Глашатай – Поляков³⁸
Беппо – Михайлов³⁹
Беппина – Левицкая⁴⁰

Обставлена опера была с большой тщательностью, сплошь заново, причем почему-то не обошлось без заграницы: декорации первого, второго и третьего актов были заказаны Цукарелли в Милане и только декорация третьего акта, зал в палатце Сарачини, была исполнена декоратором дирекции Левотом⁴¹. Все декорации в «Корделии» – архитектурные, действие происходит в средневековой Сиене, и на такие декорации большим мастером был Шишков⁴². Зачем понадобилось заказывать декорации иностранному художнику – решительно неизвестно.

Пресса приняла новую оперу весьма по-разному и во всяком случае доставила Соловьеву немало неприятных минут. Галлер начал свой весьма обстоятельный разбор с жалобы на то трудное положение, в какое он попал, вынужденный критиковать произведение автора, с которым он связан узами многолетней дружбы. И затем, собравшись с духом, наговорил другу массу неприятнейших вещей. Оказалось, что в



заключительном ансамбле первого акта «было бы невозможно отыскать хотя и условной правдивости декламации, в смысле соединения слова с музыкой»⁴³. [Точная цитата: «Он не достигает здесь и тени даже условной правдивости, не производя впечатления ни сцению, ни музыкаю». – **А.В.**]

Второе действие «не представляет музыки органически связанной, а лишь цепь музыкальных номеров, отдельных и не вытекающих друг из друга... Скажу более: эти номера можно было бы переставить и получилось бы то же самое...» [В статье: «перетасовать». – **А.В.**]

Никакой самый отъявленный враг Соловьева не мог бы написать ничего хуже. Ибо хорошо же

Программа спектакля «Корделия» (Месь) в Марининском театре, 1885 г. Из собрания Ф.И. Стравинского.

³² Соловьев Н.Ф. Отрывки из воспоминаний // Ежегодник Императорских театров, 1909. Вып. 6 и 7, С. 10.

³³ Бичурина Анна Александровна (1853, или 1854, Тифлис – 1888, С.-Петербург), – артистка оперы (контральто).

³⁴ Прянишников Ипполит Петрович (1847, Керчь – 1921, Петроград) – артист оперы (драматический баритон), режиссер, антрепренер, педагог.

³⁵ Майборода Владимир Яковлевич (1852, или 1854, Волынская губерния – 1917, Петроград) – артист оперы (бас-кантанте).

³⁶ Соболев Владимир Федорович (1837–1900) – артист оперы (баритон).

³⁷ Глебова (по мужу Шавердова) Юлия Георгиевна (1861–?) – артистка оперы (меццо-сопрано).

³⁸ Поляков Антон Давыдович (1852, Кишинев – 1910, Одесса) – артист оперы (бас).

³⁹ Михайлов Михаил Иванович (наст. фамилия, имя и отчество Зильберштейн Моисей Иоахимович) (1858, или 1860, Вильно – 1929, Москва) – артист оперы (лирический тенор).

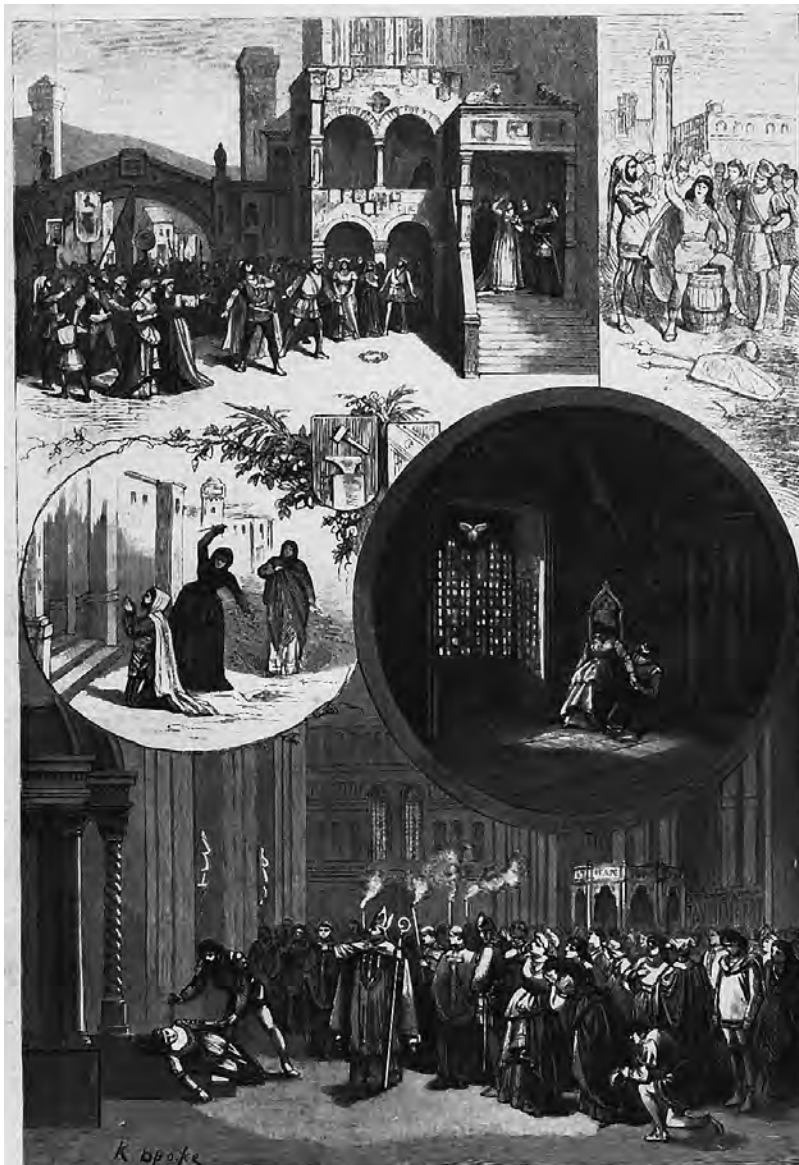
⁴⁰ Левицкая (по мужу Гирс) Полина (наст. имя Прасковья) Сергеевна (1847, или 1852, С.-Петербург–?) – артистка оперы (сопрано).

⁴¹ Левот (Levot) Генрих (Анри) (?–1898, Петербург) – французский театральный художник, в Марининском театре служил с 1885 г.

⁴² Шишков Матвей Андреевич (1832–1897) – театральный художник, профессор декорационной живописи.

⁴³ Петербургские ведомости, 1885, 20.XI и 21.XI. Рубрика «Музыкальное обозрение».

ВМ



Императорские Санкт-Петербургские театры. Опера Н.Ф. Соловьева «Мечь» (Корделия) на сцене Большого театра. (Рис. К. Брож). Всемирная иллюстрация, 1885 г. Т. 34 №880. С. 393

художественное произведение, в котором можно без всякого ущерба для смысла перетасовывать отдельные его составные части! И заметим, что это совершенно верно: второй акт «Корделии» представляет собой сплошной дивертисмент.

Относительно четвертого действия сказано: «Всенародно поругана не только условная и пресловутая “музыкальная правда”, за которую так горячо ратовал А.Н. Серов, но и всякая совершенно необходимая и обязательная сценическая естественность».

Pro memoria

После этого все попытки Галлера позолотить пиллюлю производят довольно жалкое впечатление.

Дальше произошло нечто весьма забавное. Иванов в «Новом времени» указывает, что «г. Соловьев, будучи музыкальною натурою, не мог не идти по тому пути, по которому шли Глинка, Даргомыжский (в «Русалке»), Рубинштейн, почти всегда Серов и Чайковский»⁴⁴.

А в «Новостях» сказано, что Соловьев смело становится на путь, указанный Гуно, Верди и Мейербером⁴⁵.

Так как, насколько известно, путь Глинки и Даргомыжского несколько отличен от пути Мейербера, то читателям предоставлялось ломать голову над вопросом, на какой же в самом деле путь встал Соловьев.

Далее Иванов усмотрел в музыке «Корделии» совершенную самостоятельность, в ней нельзя «найти ничего, что дало бы повод припомнить кого или что-нибудь».

В газете «Новости», где Соловьев писал статьи, некто, укравшийся за инициалом Б., произнес весьма пламенный дифирамб опере, причем для доказательства ее необычайной художественности не нашел ничего лучше, как сослаться на авторитет певицы Лукка⁴⁶, которая, присутствуя на премьере, пришла в такой восторг, что выразила твердое намерение провести «Корделию» на венскую оперную сцену и самой исполнить главную роль.

Не хватало тут еще отзыва Кюи в «Неделе», который в это время укатил в Бельгию, в Льеж, где ставился «Кавказский пленник». Но зато за него постарался некто, скрывшийся за буквами А.Ф. Можно думать, что это А. Филонов, который впоследствии вел всю музыкальную

хронику Петербурга в московском журнале «Артист».

Указав на то, что «г. Соловьев – один из представителей ретроградного направления в русской музыке», что в качестве критика он постоянно «выказывал себя ревностным врагом» принципов новой русской школы, что он дал ей ругательную кличку «шайки», «Бориса» Мусоргского называл оперой «мусорной», а Кюи – музыкальным невеждой, А.Ф. полагал бы, что Соловьев «должен был бы написать оперу, которая и по направлению и по музыке была бы диаметрально противоположной операм “шайки”». И вдруг оказывается, что он написал оперу, «которая и по направлению и по музыке несомненно принадлежит к операм “шайки”. Но так как у него нет даже некоторой дозы таланта и не может он даже быть назван в строгом смысле композитором, то его нечего и думать зачислять в ряд композиторов новой школы».

Доказывая в дальнейшем, почему это так, А.Ф. говорит о музыке «Корделии», что она «настолько лишена какой бы то ни было самостоятельности, что не может быть названа композицией», т. е. высказывает мнение, диаметрально противоположное мнению Иванова. «Месть» не может быть названа оперой, а г. Соловьев композитором в настоящем смысле; его произведение – компиляция, а он – компилятор... Как компилятор г. Соловьев обнаруживает несомненный вкус: плохой отрывок в его опере – редкость... Главным источником ее (компиляции) послужили произведения новой русской школы, а так как глава этой школы – г. Ц. Кюи, то мы и находим в “Мести” преимущественно его музыку».

⁴⁴ Новое время, 1885, 17.XI.

⁴⁵ Новости, 1885, 17.XI.

⁴⁶ Лукка (Лисса) Паолина (1841, Вена – 1908, там же) – австрийская артистка оперы (драматическое сопрано).



И в заключение:
«Местъ» г. Соловьева – беспри-
мерная, нелогичная, бездарная
компиляция в четырех длинных
действиях, составленная из кусков
произведений большинства выда-
ющихся оперных композиторов,

преимущественно же тех, против
которых ополчался с пеной у рта
критик г. Соловьев; с этой точки
зрения «Местъ» – опера оригиналь-
ная, единственная в своем роде»⁴⁷.

Истина, как водится, лежала
посередине. Считать, что Соловьев

Императорские
Санкт-Петербургские
театры. Опера
«Манон» Ж. Массенё
на сцене Большого
театра. Всемирная
иллюстрация, 1886 г.
Т. 35. С. 41

Pro memoria

написал оперу, воспользовавшись принципами русской школы, как это делает А.Ф., явное преувеличение и больше смахивает на полемический прием. Соловьев, конечно, оригинального дарования не имел, был чистейший эклектик, но вдохновлялся гораздо более западноевропейской музыкой, нежели музыкой «кучкистов». Его «Корделия», в сущности, представляет собою какой-то странный опыт пересадки в русское оперное искусство мейерберовского стиля, но так как Соловьев не имел и сотой доли таланта Мейербера, то этот русский мейерберовский стиль получился разжиженным и вдобавок расширенным, ибо патоки в музыке «Корделии» предостаточно, вообще образовалась какая-то смесь французского с нижегородским, опера, говорившая к массам хотя и сплошь благозвучным языком, но удивительно банальным. А так как банальное благозвучие всегда находило до себя охотников, то этим и объясняется успех «Корделии» на премьере и дальнейший ее успех на некотором отрезке времени, ибо оркестрована она достаточно ловко, а партии удобно написаны для певцов.

Как исполнялась «Корделия», мы имеем об этом довольно смутное представление, ибо критики, увлеченные одни доказательством того, что Соловьев – талант, а другие, что он – бездарность, очень мало внимания уделили исполнителям. Галлер, написав о «Корделии» три фельетона и еще одну рецензию, очень мало отвел места артистам. О Стравинском так даже вовсе не упомянул. В «Неделе» ни об исполнителях, ни о постановке ничего не говорится⁴⁸. У Иванова в его фельетоне также

нет ни звука. Кое-как из весьма обрывочных замечаний можно понять, что очень хороши были Павловская и Прянишников, да о Стравинском читаем в «Новостях» и в краткой заметке в «Новом времени», что он замечательно рельефно передал роль Югурты. Это так и было в действительности. Фигура Югурты, уж не знаю, вина ли это автора, либреттиста или самого Сарду, очерчена довольно однобоко. У Югурты нет никаких чувств, никаких переживаний, кроме одного: чувства мести, которым он и переполнен через край. Такой тип, проникнутый еще патрицианской гордостью, Стравинский воплощал в чрезвычайно энергичных и ярких красках. Неукротимость нрава Югурты, готового растоптать не только своего врага Орсо, но даже и всех собственных близких только за то, что они с его врагом вступили в общение, вставала перед зрителем во всей безмерности. Огненный темперамент сказывался в каждом движении, в каждом жесте, каждой интонации.

Премьера «Корделии» ознаменовалась неслыханным в летописях Мариинского театра скандалом, о котором сам Соловьев, несмотря на то, что прошло двадцать четыре года, рассказал довольно туманно. «По свойственной мне привычке опаздывать, – пишет он, – я и на первый спектакль моей оперы опоздал. Прихожу. Первое действие в полном ходу. Встречаю какие-то странные взгляды. Кто-то вдали, указывая на меня переговаривается. Вообще, я почувствовал какую-то подозрительную атмосферу. Оказалось, что А.А. Бичурина была больна, но, несмотря на свое состояние, она мне высказала

⁴⁷ Неделя, 1885, №52.

⁴⁸ Это не совсем так. В «Неделе» 1885 г. № 52 помимо указания на то, что успеху спектакль обязан только исполнителям главных ролей, есть и такое замечание: «Г. Стравинский вселяет в сердца зрителей недостаточно ужаса в роли неправдоподобного злодея Югурты».

⁴⁹ Соловьев Н.Ф. Указ. соч. С. 15.

⁵⁰ В архиве Ф.И. Стравинского скандал, вызванный поведением А.А. Бичуриной, отмечен вырезкой из газеты «Новости»: «Театральной дирекции Императорских театров предстоит в недалеком будущем два гражданских процесса. Певица Бичурина, уволенная дирекцию вследствие известного инцидента на первом представлении оперы г. Соловьева "Месть", предъявляет к ней иск на сумму 12.000 руб. за нарушение контракта» (Новости, 1885, 8. XII. № 338).

⁵¹ Каменская (урожд. Вальтер) Мария Даниловна (1854, или 1851, Петербург – 1925, Хельсинки) – артистка оперы (меццо-сопрано).

⁵² Гейльбронн, или Хейльбронн [Heilbronn] Мария (1851, Антверпен – 1886, Ницца) – бельгийская артистка оперы (сопрано).

Люди, годы, жизнь

полную решимость довести роль Уберты до конца»⁴⁹.

«Больна» – это, конечно, ровно ничего не объясняет⁵⁰. Всякий может заболеть. Дело было гораздо хуже: Бичурина, эта блестящая талантливая артистка, страдала одним пороком: она пила. И на премьеру «Корделии» явилась настолько хвативши через край, что выйдя в первом акте на сцену, произвела изрядное замешательство. Следствием было то, что на другой день ее партия была передана Каменской⁵¹, а сама она уволена со службы. Так печально оборвалась через девять лет блестяще начатая работа Бичуриной в Мариинском театре.

Третьим событием сезона, еще менее значительным, чем «Корделия», явилась постановка 19 декабря оперы французского композитора Жюля Массне (Massenet) «Манон» в пяти действиях, написанной на сюжет знаменитого романа аббата Прево. Опера впервые была поставлена на сцене парижской «Opéra Comique» 19 января 1884 г., причем создательницей главной роли явилась Гейльбронн⁵², знаковая петербургской публике по спектаклям Итальянской оперы в сезоны 1875–1877 гг.⁵³ Таким образом, эта опера явилась на русской сцене куда скорее многих других опер, несравненно более значительных по своей художественности и, тем не менее, либо не появившихся вовсе, либо ждавших постановки десятками лет. С одной стороны, здесь сказались вкусы Всеволожского, а также посетителей бельэтажа, которым творчество Массне, неглубокое, изящное и с оттенком салонности⁵⁴ как раз должно было нравиться. С другой – могли играть роль и

чисто коммерческие соображения: декорации и костюмы были изготовлены для итальянской оперы, и должна была петь партию Манон Гейльбронн. Но Итальянская опера закрылась, поэтому чтобы хоть сколько-нибудь окупить сделанные затраты, решили дать «Манон» на русской сцене.

Распределение ролей на премьеры было следующее:

Манон – Павловская
 Де Грие – Михайлов
 Леско – Мельников
 Де Грие отец – Майборода
 Гийо де Морфонтень – Павловский
 Де Бретиньи – Аленников⁵⁵
 Пуссетта – Левицкая
 Жавотта – Фриде
 Розетта – Пильц⁵⁶

Опера шла под управлением Кучера⁵⁷ и им же была разучена.

В отзывах критики особенно обращает на себя внимание мнение Галлера. Чрезвычайно расхвалив оперу, он пишет: «По отделке и изяществу музыка эта, хотя и не представляющая особенно сильных и рельефных мелодий, несравненно выше, например, музыки “Кармен” Бизе или музыки “Гамлета” Тома, а как ряд лирических сцен, заимствованных из сюжета, несравненно более популярного во Франции, чем например у нас сюжет “Евгения Онегина”, – вся опера представляет как бы жанровую картину, столько же изящную, сколько и симпатичную»⁵⁸.

По нашему мнению этим отзывом Галлер окончательно скомпрометировал себя как критика. Поставить слащавую салонную музыку «Манон» выше музыки «Кармен» может только музыкальный невежда, вдобавок еще

⁵³ Согласно «Хронике петербургских театров. С конца 1855 до начала 1881 года» А.И. Вольфа (СПб., 1884. Ч. 3. С. 136) «новинка сезона 1875–1876 “Коронные бриллианты” Обера исполнена блистательно: Патти, Гейльбронн, Николини и Чиаппи» (С. 135), а в следующем сезоне, 1876–1877, «имена: Патти, Лукка, Стольц, Арто, Донадио, Гейльбронн, Д’Анджери, Николини, Ноден, Котоньи красовались по очереди на афише итальянской оперы».

⁵⁴ В дневниках-рапортах главного режиссера Императорской русской оперы Г.П. Кондратьева (ГЦПМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 118. Ед. хр. 2) музыка Массне получила иную оценку: [л. 114] «Опера по музыке очень тонкая, с превосходной оркестровкой, полна интереса и как нельзя больше подходит к главным исполнителям, г-же Павловской и Михайлову».

⁵⁵ Аленников (по сцене Аленников 1-й и Алени) Евгений Николаевич (1852, Петербург – 1909, там же) – артист оперы (баритон, затем тенор).

⁵⁶ Пильц (по мужу Изергина) Мария-Вильгельмина Владиславовна (1856–?) – артистка оперы (меццо-сопрано).

⁵⁷ Кучера [Кисера] Карел (Карл Антонович) (1847, Роклицани – 1915, Прага) – чешский дирижер и преподаватель пения. В 1879–1894 гг. был вторым дирижером Мариинского театра.

⁵⁸ Петербургские ведомости, 1885, 21. XII.

Pro memoria

проявивший солидарность со своими французскими коллегами, разругавшими премьеру «Кармен». И еще замечательно: разнося, как мы это видели выше, в пух и прах Чайковского, Галлер у Массне не нашел ни одного недостатка.

А между тем, по мнению Соловьева, недостатки есть и даже весьма значительные. Указав на расплывчатость музыки, Соловьев считает, что «самая симпатичная сторона оперы – это музыкальные очертания влюбленной парочки Манон и де Грие». В иллюстрации же комического и веселого элементов «автор не пошел далее жанра обыденной оперетки и не выказал оригинальности... Опере вредит ее растянутость, преобладание медленного движения в музыке, недостаток сильных и ярких лирических моментов»⁵⁹.

Суровее всех отнесся к «Манон» Иванов. Вот какую характеристику он дал Массне:

«Его поэзия – поэзия Булонского леса. Это буржуа, сделавшийся артистом, отдавший искусство, даже не без некоторого увлечения, но у которого нет внутренних данных для создания крупных произведений; мещанский образ мыслей и холодная натура у него сильнее артистических порывов... У Массне некоторые сочинения лишены известной поэтичности; в них есть вкус, чувство меры. Но во всех его произведениях я не знаю ни одного действительно широкого порыва, не слышу голоса страсти и сердца, тех порывов, за которые охотно прощаешь многое и по которым узнается истинный художник и которыми он и властвует над сердцами. Видеть же аккуратно причесанного, изящно одетого, начиная от вылощенного цилиндра и

кончая лакированными ботинками парижанина, заботящегося только о том, чтобы держать себя безукоризненно – совсем скучно...»

«Музыки в “Манон” так мало, что в течение первых двух действий и доброй половины третьего можно было бы думать, не сделались ли мы жертвами какой-либо мистификации».

«Разбирать его оперу в музыкальном отношении не стоит: блюдо хорошо приготовлено и хорошо подано, но содержимого в нем нет. По стилю “Манон” стоит почти на самой границе оперетты больших размеров»⁶⁰.

И в заключение Иванов указывает, что «Манон» ни в каком случае ставить не следовало. Оправданием могло служить разве то, что она была приготовлена для итальянцев.

Характеристика совершенно правильная. Музыка Массне ни с какой стороны не пригодна для широких масс публики. Ее формы мелки, ее язык расплывчат, не красноречив, вял. Драматические ситуации очерчены бледно. Характерно, что из всего им написанного более длительную жизнь обрели три оперы: «Манон», «Вертер» и «Дон Кихот», потому что в центре их стоят знаменитые литературные персонажи, привлекающие внимание талантливых певцов-актеров возможностью создать образ, далеко выходящий за рамки либретто, смыкающийся с первоисточником. Мы видели это у Собинова и у Шаляпина. И в данном случае успех «Манон» обусловлен был тем, что Павловская очень ярко провела роль Манон⁶¹. Хвалили еще Михайлова, но очевидно только за пение. Потому что, зная Михайлова как артиста, всегда

⁵⁹ *Новости*, 1885, 23.XII.

⁶⁰ *Новое время*, 1885, 23.XII.

Люди, годы, жизнь

ограничивавшегося на сцене несколькими жестами, трудно себе представить, чтобы он в самом деле мог создать образ Де Грие.

Последним событием сезона была постановка 22 апреля 1886 г. оперы барона Фитингофа-Шеля «Тамара» в четырех действиях с прологом на сюжет поэмы Лермонтова «Демон».

Сочинялась эта опера в промежуток времени 1860–1871 гг., причем с ней произошел по словам автора, такой эпизод. Однажды он проиграл из нее некоторые сцены А.Г. Рубинштейну, и тот до того прельстился сюжетом, что взял да и в очень короткий срок написал своего «Демона», которого и поставил в театре на десять лет раньше «Тамары» Шеля⁶². Впрочем и последняя-то попала в театр, как об этом проговорилась «Петербургская газета», благодаря одному высокому и просвещенному покровительству. Иначе оно и быть не могло. Фитингоф-Шель был всего лишь великосветский дилетант, композитор столь второстепенный, что ему в истории русской музыки, а то и в наиболее пространной, может быть отведено место разве только где-нибудь в примечании.

Состав исполнителей «Тамары» был следующий:

Гудал – Фрей⁶³
Тамара – Павловская
Милена, подруга Тамары – Пильц
Князь – Васильев 3-й
Демон – Прянишников
Шете. Начальник осетин –
Павловский
Первый Азнаур – Васильев 2-й
Второй Азнаур – Соболев

Опера шла под управлением Кучера и им же была разучена.

Критики консерваторского толка, обрадовавшись тому, что в «Тамаре» не оказалось ничего похожего на музыку столь ненавистных им кучкистов, поспешили Шеля одобрить. Галлер нашел, что «опера очень мелодичная, певучая, искренне написанная, звучно и довольно интересно инструментованная; хотя она не лишена некоторых недостатков, но при всем том вещь несомненно талантливая и не лишенная многих достоинств»⁶⁴. Подробного отчета он все же не дал. Соловьев заметил, что в своем произведении «Шель заявил о себе как о мелодисте и композиторе, обладающем способностью выражаться в звуках искренно и задушевно»⁶⁵. В следующей рецензии он нашел, что Шель в «своем произведении выказал здравое понимание требований оперы», а также заявил себя «разнообразным оркестратором»⁶⁶.

Рецензент «Петербургской газеты», очевидно учитывая оказанное Шелю «высокое и просвещенное покровительство», отыскал в музыке «Тамары» множество красот, оценивая оперу номер за номером.

Совсем иначе отнесся к Шелю рецензент «Петербургского листка», находя, что талант его «второстепенный, лишенный оригинальности и не идущий дальше слабого подражания итальянским оперным формам», что как композитор он «скорее дилетант» и что «формами композиции он не владеет вовсе»⁶⁷.

Иванов в «Новом времени» весьма справедливо замечает, что для автора убийственно ждать пятнадцать лет, чтобы поставили его оперу. Но что же тогда сказать о Мусоргском, который умер в 1880 г., а его «Хованщина» попала на казенную сцену, именно в Мариинский

⁶¹ Массне, не присутствовавший на премьере «Манон» в Мариинском театре, верил в успех Павловской, о чем свидетельствует письмо композитора, сохранившееся в фонде певицы ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (АРО. Ф. 201. Ед. хр. 39). Об оценке Массне вокальных и артистических данных Павловской говорит и тот факт, что в 1884 г. она была приглашена им в Париж для прохождения партии Саломеи в намеченной постановке «Иродиады», «однако из-за болезни мужа была вынуждена вернуться в Россию» (Пружанский А.М. Отечественные певцы. 1750–1917. М., 1991. С. 386).

⁶² Согласно мемуарам Б.А. Фитингофа-Шеля А.Г. Рубинштейн оправдался перед ним: «Я знал, что вы писали Демона, но вы на это потратили уже более десяти лет, и неизвестно сколько времени прошло бы еще до окончания и постановки вашей оперы на сцене; а я ждать не мог, для меня каждый день дорог. Мое оправдание состоит в том, что я действовал не по личному капризу, а из побуждений вступить за поправное искусство. (Мировые знаменитости. С. 142–143).

⁶³ Фрей Яльмар Александрович (1856, Выборг–?) – артист оперы (бас).

⁶⁴ Санкт-Петербургские ведомости, 1886, 24.IV.

⁶⁵ Новости, 1886, 23. IV.

⁶⁶ Новости, 1886, 26. IV.

⁶⁷ Петербургский листок, 1886, 24. IV.

Pro memoria

театр, лишь в 1911 г., т. е. на ту сцену, на которую Шель попал все-таки скорее?.. Между прочим, Иванов ставит Шелю в упрек однообразию темпов его музыки; он не вылезает из *adagio* и *andante*, так что публика готова была бы бог знает что отдать за *allegro*. Кроме того отмечает, что никакого восточного колорита и в помине нет; автор злоупотребляет вокальными ансамблями, трио, квартеты, дуэты так и следуют один за другим⁶⁸.

В смысле исполнения Шелю повезло. Павловская и Прянишников делали все, что могли чтобы поддержать интерес публики к этому произведению, которому в самом скором времени предстояло исчезнуть с горизонта.

В то время как в Мариинском театре, сбыв с плеч «Манон», собирались приступить к разучиванию произведения великосветского дилетанта, неоднократно упоминавшийся нами Музыкально-драматический кружок любителей работал над «Хованщиной» Мусоргского, которую и поставил 9 февраля 1886 г. Невольно напрашивается вопрос: в котором из этих учреждений, столь различных по своему положению и своим возможностям, лучше блюли интересы подлинного искусства?

Из дебютантов этого сезона в Мариинский театр были приняты трое сопрано: Е.К. Мравина⁶⁹, дебютировавшая еще 7 января в партии Джильды в «Риголетто», контральто М.И. Долина⁷⁰, дебютировавшая 21 апреля в партии Вани в «Жизни за царя» и бас В.С. Тютюнник⁷¹, дебютировавший 23 апреля в партии Фарлафа в «Руслане». Последний через два года был переведен в Москву, так что для оперного дела в Мариинском театре

значения не имел. Мравина же и Долина, наоборот, заняли в театре, особенно первая, настолько видное положение, что для полноты характеристики сценического окружения Стравинского, характеристики того, как и в какую сторону оно менялось, нам необходимо на этих двух артистках остановиться.

Евгения Константиновна Мравина (1864–1914) была дочь генерала Мравинского, который в свое время впал в немилость из-за того, что не сразу обнаружил подкоп из сырной лавки Кобозева на Малой Садовой улице (ныне улица Пролеткульта), предназначенный для взрыва Александра II при проезде его в Михайловский манеж⁷². Свое вокальное и сценическое образование Мравина получила у Прянишникова, и можно сказать, что он действительно научил ее делу и сразу очень хорошо заявил себя как педагог, так как Мравина была его первой ученицей, выступившей на сцене. Голос Мравиной был лирико-колоратурное сопрано такой кристальной чистоты и прозрачности, что порой казалось, будто звенят серебряные колокольчики, тем более, что тембр голоса был холодный. Звук был ровный на всем диапазоне, одна нота как другая, и достаточно большой для такого помещения как Мариинский театр. Предельные ноты сопранового регистра звучали очень полно и без малейшего напряжения. Трель была выработана безукоризненно, вообще вся тренировка голоса такая, что самые головоломные пассажи Мравина выделяла с виртуозностью, которой могла бы позавидовать любая итальянская певица. Поэтому такие партии, как Виолетта и Джильда, исполнялись

⁶⁸ Новое время, 1886, 24.IV.

⁶⁹ Мравина (сценический псевдоним; урожд. Мравинская, по мужу Корибут-Дашкевич) Евгения Константиновна (1864, С.-Петербург – 1914, Ялта) – артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано).

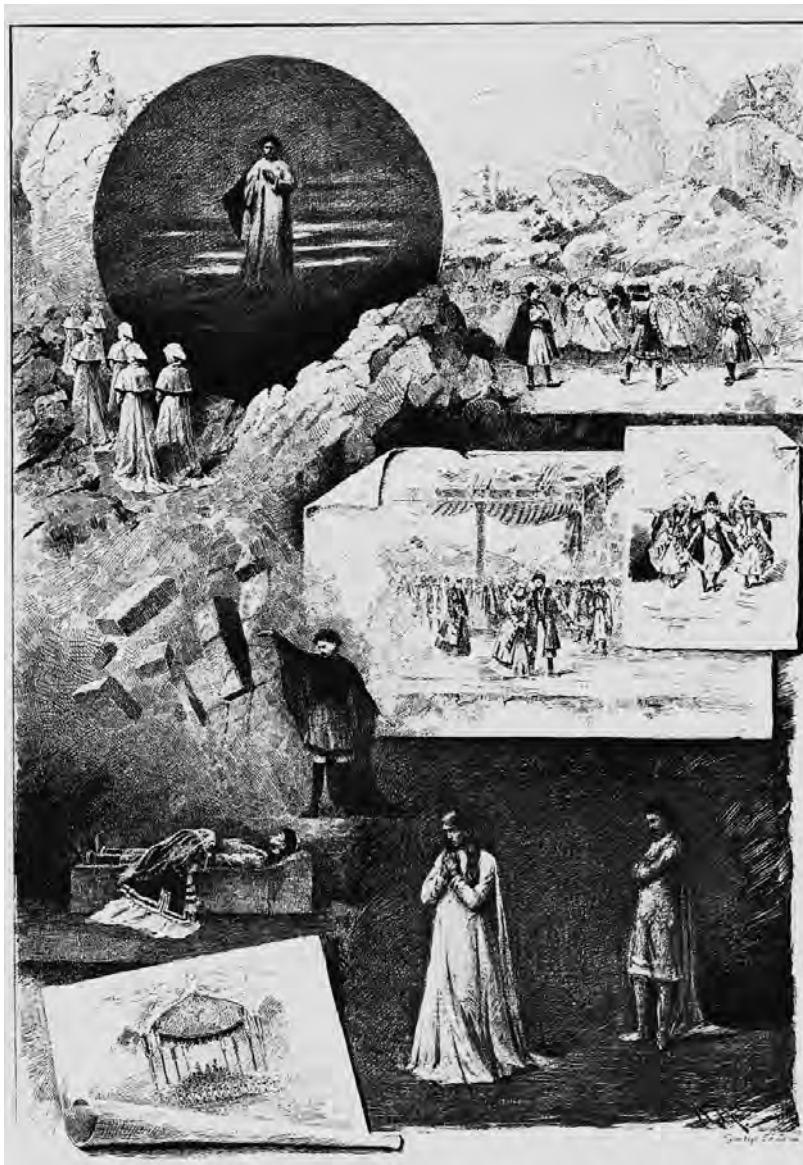
⁷⁰ Долина (сценический псевдоним, урожденная Саюшкина) Мария Ивановна (1867, или 1868, Нижегородская губ. – 1919, Париж) – артистка оперы (контральто).

⁷¹ Тютюнник Василий Саввич (1860, Недригайлов Харьковской губ. – 1924, Москва) – артист оперы (бас).

⁷² Е.К. Мравина – дочь Константина Иосифовича Мравинского (иное написание Мровинский), генерал-майора, состоявшего при Министерстве внутренних дел и исполнявшего обязанности старшего техника при Санкт-Петербургском градоначальнике. Катастрофа в его жизни свершилась 28 февраля 1881 г., за день до взрыва на Екатерининском канале и убийства императора Александра II. Т.Д. Исмагулова в статье «Легенда Мравиной» пишет: «За свои действия, совершенные в этот день, Мравинский был отдан под суд, осужден и послан, по одним сведениям, за помощь революционерам, готовившим покушение на царя, по другим – за «оплошность» на службе по охране особы государя» (Театр и литература. Сборник статей к 95-летию А.А. Гозенлуда. СПб., 2003. С. 306). Сестрой Е.К. Мравиной по матери была А. Коллонтай, а племянник, выдающийся дирижер Евгений Мравинский, был назван в ее честь.

Люди, годы, жизнь

ВМ



Б.А. Шель.
Всемирная
иллюстрация, 1886 г.
Т. 36

Императорские Санкт-Петербургские театры.
Опера «Тамара»
Б.А. Шеля на сцене
Мариинского театра.
Всемирная
иллюстрация, 1886 г.
Т. 36

Мравиной совершенно безупречно, каждый раз вызывая бурные восторги всего зрительного зала. К тому присоединялась большая музыкальность и ясная дикция, всякую свою партию Мравина отделявала до мелочей, заботясь не только о том, чтобы свободно справляться со всеми

техническими трудностями, чтобы очаровывать слушателей каскадом серебряных звуков, но и о том, чтобы каждой фразе придать соответствующую выразительность. И не только партии иностранного репертуара, такие как упомянутые уже Виолетта и Джильда, Розина в «Севильском цирюльнике», Эльза

Pro memoria

в «Лоэнгрине», королева в «Гугенотах», находили в ней прекрасную исполнительницу, но и в русском репертуаре она прославилась как превосходная Антонида, Людмила, Снегурочка, к которой так шел прозрачный звук ее голоса, Тамара. Что касается до Татьяны, то тут как раз ее кристальный холодный звук портил все дело, для Татьяны нужен гораздо более теплый тембр; да и чересчур красива была ее Татьяна, Ольгу вопреки Пушкину затмевала совершенно, а в сцене второго бала смотрелась прямо королевой какой-то. Это потому что Мравина была красивейшей женщиной, какую только видела когда-либо мариинская сцена, настолько красивой, что уже только из-за этой красоты некоторые ее появления, как например королевой во втором акте «Гугенотов», встречались гулом рукоплесканий; здесь ее красоту особенно подчеркивал еще и костюм, в котором Мравина вдобавок великолепно держалась. Играла она везде очень продуманно, но не сильно драматические роли; здесь ей не хватало ни темперамента, которого у нее вообще не было, ни глубины передачи чувства, поэтому ее страдания в «Травиате» были не слишком убедительны. Лучше всего ей удавались роли с не сильно выраженным драматизмом или вовсе без него, а также грациозно-кокетливые вроде Розины или Оксаны в «Ночи перед Рождеством». Их она умела передавать с большим количеством выразительных и разнообразных штрихов. Очень хорошо воплощала она детскую наивность и простодушие Снегурочки. В общем, Мравина была артисткой уже вполне новой формации, для которой игра и пение неразлучны и

которая во всякой роли стремится дать нечто вполне жизненное и типичное. Успех у публики она имела всегда огромный.

Мария Ивановна Долина (настоящая фамилия Саюшкина, род. 17 февраля 1869 г.), дочь армейского капитана, свою карьеру артистки начала необыкновенно рано. Пятнадцати лет она окончила Царскосельскую гимназию и так как надо было жить исключительно собственным трудом, она занялась педагогической деятельностью, давая частные уроки. Обнаружившиеся еще в гимназии ее большие музыкальные способности обратили на себя внимание ее многих знакомых, и уступая их настояниям, Долина решила в то же время поступить на музыкальные курсы Е.П. Рапгоф⁷³, где в продолжении трех лет она училась пению у Гренинг-Вильде⁷⁴. 21 апреля 1886 г. Долина очень удачно дебютировала на сцене Мариинского театра и с 1 мая была зачислена в состав его труппы. Таким образом ей было всего восемнадцать лет, когда она подняла на свои плечи тяжелое бремя службы искусству. Но талант сделал то, что Долина очень скоро выдвинулась в первые ряды, заняв прочное положение и выступая в самых ответственных ролях и так же скоро завоевав не менее прочные симпатии публики. И произошло это не потому, что она обладала какими-нибудь исключительными голосовыми средствами, Славина и в особенности Каменская в этом отношении превосходили ее, но главным образом потому, что и Долина принадлежала к числу тех оперных артисток, которые поняли, что на одном пении нельзя основывать все искусство

⁷³ Рапгоф Евгений Павлович (1859, С.-Петербург – 1919, Петроград) – пианист, педагог. В 1882 г. открыл в Петербурге музыкальные курсы.

⁷⁴ Гренинг-Вильде или Греннинг-Вильде Зельма Петровна (1840, Дерпт, ныне Тарту – после 1913) – камерная певица, педагог.

Люди, годы, жизнь

оперного артиста, нужно присоединять сюда также и драматическую игру, нужно добиваться возможно более слитной гармонии между этими двумя искусствами, нужно в оперном театре явиться художником нового плана. К таким художникам Долина и принадлежала. Всякий образ, который она воплощала, безразлично, в русском репертуаре или иностранном, был всегда Долиною продуман до конца, в каждый она вносила свое понимание, отличное от того, которое давали другие, и далеко отступавшее от готового трафарета. Обработав в мельчайших деталях вокально-музыкальную сторону роли, Долина прилагала все усилия к тому, чтобы изображаемый ею персонаж жил на сцене, облеченный в плоть и кровь. Там, где артистка усматривала в оперном персонаже хотя бы слабый намек на жизненность, она всегда умела обратить это обстоятельство в свою пользу. Долина давала чрезвычайно рельефный тип Груни во «Вражьей силе», была [зачеркнуто красным: также прекрасным Басмановым в «Опричнике»] очень жизнерадостной Ольгой в «Онегине», отличным Зибелем в «Фаусте». К числу выдающихся ее ролей принадлежали, кроме Вани, также Ратмир, Княгиня в «Русалке» и Лель в «Снегурочке». Везде у Долиной выразительность музыкальной передачи шла об руку с выразительностью передачи драматической, вследствие чего ее выступление в каждой новой роли всегда являлось для общего ансамбля весьма желательным.

Для Стравинского настоящий, десятый сезон его работы в Мариинском театре по своей интенсивности ничем не отличался от

предыдущих. Всего он спел в нем пятьдесят спектаклей и в них исполнил десять ролей, которые распределены следующим образом:

Мефистофель («Фауст») – 5
 Каспар («Фрейш юц») – 4
 Спарафучиле («Риголетто») – 3
 Рамфис («Аида») – 1
 Цунига («Кармен») – 18
 Ландграф («Тангейзер») – 2
 Странник («Рогнеда») – 2
 Югурта Сарачини («Корделия») – 12
 Захария («Иоанн Лейденский») – 2
 Казанбек («Кавказский пленник») – 1
 Итого – 50

Крупным художественным достижением у Стравинского в этом сезоне была только одна роль Югурты Сарачини в «Корделии» Соловьева. Конечно, и эпизодическая роль Цуниги в «Кармен» была вылеплена очень характерно, но по содержанию она, разумеется, значительно уступает роли Югурты.