

68
758



L. C. B.



Леонид Корин

Я. О. БОЯРСКИЙ

АРТИСТ-ГРАЖДАНИН



Л. В. Собинов
1914 г.

SOBINOFF

SAVIE
ET
SON ART



EDITION MUSICALE D'ETAT
MOSCOU
1937

C-54

Л.В.СОБИНОВ

ЖИЗНЬ
И
ТВОРЧЕСТВО



МУЗГИЗ
МОСКВА
1937

Д 68

753

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
Я. О. БОЯРСКИЙ

Государственная
НАУЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА
—И.К.Т.Н.—

СВЕРЕНО

28731

ПРОВЕРКА
31/11/49

Сверено
1980 г.

Сверено
2000 г.

СВЕРЕНО

Книга подготовлена к печати
и напечатана под художествен-
ной и технической редакцией
Александра Бродского

Переплет, силуэт Л. В. Соби-
нова, титул и контртитул,
буквы и заставки к статьям
работы Л. С. Хижинского

Все иллюстрации для книги
подобраны Е. К. Евстафьевой

Все цветные иллюстрации и
портрет Л. В. Собинова по
фототипии отпечатаны в худо-
жественных мастерских Госзнака
Москва

Типография и цинкография им.
Володарского, Ленинград, Фон-
танка, 57.

Ответственный корректор
Э. А. Старк

Уполн. Главлита № Б-17328. Заказ № 4554. Тираж 5000. Объем 20 1/2 л.
Колич знаков в 1 п. л. 48.600. Бумага 72 × 105.
Сдано в набор 4/XI-36. Подписано к печати 14/V-37.



историю русского театра Леонид Витальевич Соби-
нов входит, как блестящий представитель вокаль-
ного искусства и как артист-гражданин, связав-
ший свое творчество с жизнью своей страны. Как
актер музыкального театра Собинов велик тем,
что в создании музыкальных образов он применял
те творческие принципы, которые и на сегодня-
шний день остаются образцом для всех артистов
оперных театров.

Вопрос о творческом методе советского
оперного театра продолжает волновать умы всех
мыслящих артистов наших музыкальных театров.

Этот вопрос является предметом частых обсуждений и дискуссий.

Сочетание вокального и драматического начала, стремление к созда-
нию реалистического образа, полного жизненной правды, психологиче-
ское обоснование поведения поющего актера на сцене, музыкальная
основа драматического образа, — все это сейчас представляется азбуч-
ной истиной, которая, кстати сказать, еще недостаточно усвоена многими
артистами оперных театров.

Для своего времени эти творческие принципы были совершенно
новыми. Для их осуществления требовалось преодоление большого сопро-
тивления со стороны руководителей и работников оперных театров, для
которых эти принципы были неприемлемы.

В борьбе с оперной рутинной Собинову пришлось выдержать немало
боев. В этом сущность его реформаторской роли и того огромного
влияния, которое он оказал на дальнейшее развитие русского музыкаль-
ного театра.

Было бы неправильно думать, что роль Собинова ограничивается
только тем, что он, сочетая в своем даровании ряд исключитель-
ных качеств вокального и драматического мастерства, являл собою

выдающуюся творческую индивидуальность, получившую мировое признание.

Его роль реформатора оперного искусства имеет не меньшее историческое значение.

Собинова характеризовало необычайно вдумчивое отношение к самому процессу художественного творчества. Осмысливание этого процесса и стремление нащупать новые пути, располагающие к максимальной выразительности образа и его правдивости, были отличительной особенностью работы Собинова над музыкальным образом.

Стремление к созданию правдивого образа немислимо без знания жизни, без связи с общественной средой. Огромная жизненность собиновских образов является результатом этой органической связи Собинова с окружающей русской жизнью, с общественной средой.

Артистическое обаяние Собинова явилось одним из могущественных качеств его огромного таланта. Это обаяние влекло к нему сердца слушателей и зрителей.

Этому артистическому качеству сопутствовало исключительное личное обаяние, которое с особой трогательностью вспоминают все те, кому приходилось вступать в личное общение с покойным артистом.

Если творческие принципы Собинова сохраняют свою жизненность для современных артистов советского оперного театра, то и черты личного и общественного поведения Собинова, как артиста-гражданина, являются образцом для молодого поколения советских актеров.

Здоровый оптимизм, большая жизнерадостность, любовь к своей стране и к своему народу, — все это составляло основу собиновского жизнеощущения. Вращаясь в кругах буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, Собинов не имел устойчивых политических воззрений, которые помогли бы ему разобраться в окружающей общественно-политической обстановке. Его влекло к демократическим слоям общества. Он неотрывно чувствовал себя сыном своего народа. Он видел все неурядицы своей страны. Он видел беспросветность и гибельность царского режима.

Как выдающийся актер, достигший исключительной популярности, он мог бы замкнуться в своей артистической скорлупе, остаться в стороне от бурных потоков жизни, довольствоваться своим материальным благополучием и удовлетворяться поклонением „избранных“ слоев общества.

Пойти по этому пути — значило оторваться от своего народа. На этот путь Собинов не встал.

Само собою разумеется, что демократические устремления Собинова находили тот выход, который больше всего соответствовал особенностям его артистической профессии. Собиновские студенческие концерты в дореволюционные годы были всегда событием не только художественного, но и общественного значения. Бесплатные концерты в пользу сту-

дентов, материальная помощь революционным кружкам, письма Собинова из-за границы во время декабрьского восстания в Москве в 1905 г., его симпатии революционному движению, — все это характеризует общественно-политическую физиономию великого русского певца. Эти проявления общественно-политического сознания Собинова отнюдь не носили активного революционного характера. Было бы неправильно преувеличивать степень общественно-политической активности Собинова в дореволюционные годы, но характер его общественно-политических симпатий, стремление жить жизнью своего народа, активная связь с общественной средой, — все это не подлежит никакому сомнению и вырисовывает благородный образ певца-гражданина, связавшего свое искусство с общественной жизнью своей страны.

К моменту Октябрьского переворота Собинов был в расцвете своей мировой артистической славы. В своей стране он был популярен и любим. Его имя приобрело большую известность и в крупнейших центрах мира. Его блестящий успех в Италии был самой яркой и убедительной проверкой высокой степени вокального мастерства. Материальное благополучие Собинова было прочно и устойчиво.

Пролетарская революция внесла смятение в умы и сердца отдельных прослоек художественной интеллигенции. Для некоторых представителей этой интеллигенции переворот мыслился как крах всей их жизни. Этим артистам осталось только бежать из нашей страны и искать приюта в капиталистических странах. Другие остались в нашей стране географически, но в душе остались врагами нового строя, активно саботируя все действия новой власти и проявления новой жизни. Третьи заняли выжидательную позицию: без саботажа, но и без энтузиазма, колеблясь и раздумывая, они более или менее добросовестно делали свое дело, присматриваясь к новой власти. Четвертые — открыто, прямо, честно и активно связали себя с победившим классом и горячо принялись за новую работу.

Связь с народом, любовь к родине и горячая преданность своему искусству продиктовали Собинову именно этот путь: делить горе и радость своего народа, вместе с ним творить новую жизнь, вместе с ним творить новое искусство.

Собинов не ограничился при этом узким кругом артистической деятельности.

В исключительно трудной обстановке он принял предложение Советской Власти стать во главе Большого театра. Ведя эту трудную и сложную работу, он с необычайным тактом сочетает интересы пролетарского государства с личными интересами артистов театра, лучшим представителем которых он был.

Во время его пребывания в Крыму, он работает в Отделе народного образования, помогая строить советское искусство в новых условиях. На любом посту он полон энергии и выдержки, большого такта и любви

к делу. Он умеет быть принципиальным и строгим, подчиняя интересы отдельных артистов интересам пролетарского государства.

Вместе с народом он несет все трудности эпохи гражданской войны.

Товарищи по искусству его безгранично любят за приветливость, честность, прямоту и то особенное, собиновское, личное обаяние, которое так чаровало всех окружающих его людей. В театре он дружен с крупнейшими мастерами сцены и с рядовыми работниками театрального производства. Рабочий сцены, гардеробщик, капельдинер, суфлер, осветитель, — все они его друзья и товарищи по работе.

Он прекрасно осознает значение советского трудового коллектива и умеет другим товарищам подавать пример дисциплины, порядка и уважения к коллективу.

В отличие от некоторых артистов, настаивающих на „особых“ правах своей „особой“ индивидуальности, Собинов был прост, скромен, ласков с окружающими и необычайно щепетил в вопросах актерской этики.

Беззаветное отношение к интересам советского искусства предопределяло всю линию его личного и общественного поведения. Поэтому он был далек от, так называемых, актерских группировок и других проявлений эгоистических устремлений в театре. Поэтому его так безоговорочно любили и уважали.

То, что он сделался как бы старейшиной актерского цеха, было чем-то само собою разумеющимся. Ибо иначе и быть не могло. Все знаки отличия, которыми заслуженно отметило советское правительство Собинова, воспринимались всей общественностью с большим удовлетворением и радостью.

Жизнь и работа гражданина-певца проходила на виду у всей советской общественности. Актерская слава Собинова в условиях советского строя возросла необычайно. Народный артист республики, награжденный орденом трудового Красного знамени, стал подлинным образцом того величия, которого может достигнуть в нашей стране большой мастер искусства, сочетающий свою художественную деятельность с общественным служением своей стране и своему народу.

Большая скорбь, охватившая народные массы после смерти Собинова, свидетельствовала об ответной любви народа к своему певцу-гражданину.

Жизненный путь Собинова необычайно характерен для всего пути нашей советской художественной интеллигенции, лучшим представителем которой был покойный. Это — путь мастера, для которого искусство родной страны и родного народа было выше всех других жизненных благ. Это — путь художника-гражданина, который от либерального сочувствия народным массам в дореволюционные годы дошел до осознания великих целей нашего социалистического строительства. Это — путь мастера, который был честен с собою и со своим народом и через трудности и страдания вместе с народом пришел к торжеству его революционных



А. В. Собинов
1903 г.

идеалов. Это — путь гражданина нашей страны, для которого художественное творчество органически слилось с общественной активностью на почве социалистического строительства.

Грандиозные похороны Собинова в Москве были выдающейся демонстрацией подлинной любви трудящихся масс к великому артисту и гражданину, который с большим достоинством выполнил свой художественный и общественный долг.

Эту большую любовь к чудесному певцу, великому артисту и верному сыну своей родины трудящиеся массы надолго сохранят в своей памяти.



Л. В. Собинов
1934 г.

Н. Д. ВОЛКОВ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ
Л. В. СОБИНОВА





1

ГОДЫ ЮНОСТИ ¹

1872 — 1890



1872 г. в метрических книгах Ярославской Градской Димитриевской церкви под номером 7 мужского пола был записан рожденным 26 мая у Виталия Васильева Собинова, бывшего дворового человека господина Кокошкина, и законной жены его Екатерины Федоровой, младенец Леонид, каковой и был крещен 1 июня, при восприемнике ярославском мещанине Федоре Егорове Чистове и жене губернского секретаря Марии Егоровой Сапко.

Таким документом было встречено появление на земле мещанского сына Леонида Витальева Собинова, впоследствии знаменитого певца и гордости русского музыкального театра.

Уже в зрелые годы Леонид Витальевич хотел найти разгадку своей фамилии Собинов; и так как он любил словари и собирал их в своей библиотеке, то у Даля он и отыскал, что его фамилия происходит

¹ Основным материалом для этой статьи мне послужили высказывания самого Собинова, извлеченные из его неизданных писем к разным лицам, из его статей, речей и записей автобиографического характера. Рецензии, напечатанные в периодических изданиях, использовались мною лишь в тех случаях, где надо было характеризовать то или иное сценическое выступление Собинова, его работу над художественными образами.

Я не смог бы выполнить эту работу, если бы мне не было обеспечено внимание вдовы Леонида Витальевича — Нины Ивановны Собиновой и Елены Константиновны Евстафьевой, давшей мне не только весь материал, но и блестяще его систематизировавшей. Приношу им самую горячую признательность и благодарность.

от слова „Собина“, что значит, с одной стороны, — милый, дорогой, любимый, а с другой — особенный, отличный от остальных. В связи с этими своими словарными изысканиями Собинов впоследствии вспоминал, что когда было ему лет 16, то в родном селе его отца умер брат отца Александр Васильевич, и отец вместе с Леонидом поехал туда на похороны. Это было село Торговцево, расположенное на плоском пологом берегу маленькой речки, а на другом берегу этой речки, очень высоком и очень крутом, на самом юру когда-то стояла изба, в которой жил в свое время дед Собинова. От этой избы осталась только завалинка, но по месторасположению дома Собинов понял, почему его дед получил фамилию „Собинов“, потому что жил он „собинно“, т. е. особенно от других односельчан.

Собинов деда своего Василия Григорьевича не видел, так как тот умер в 1873 г., т. е. через год после рождения Леонида, но от отца своего Собинов знал, что дед незадолго до „воли“, перед 1861 г. откупился со своей семьей от помещика Ярославской губ. Кокошкина. В ту пору отцу Собинова было около 7 лет. На воле дед служил доверенным у своего племянника, очень богатого ярославского купца мукомола Спиридона Анисимовича Полетаева из старообрядцев беспоповцев. У Полетаева были на Волге буксирные пароходы и на них по мучным делам и разъезжал Василий Григорьевич Собинов, беря с собой с малых лет Виталия. Когда же умер Василий Григорьевич, то Виталий Васильевич занял в деле Полетаевых место своего отца, и эта служба давала ему, хотя и скромное, но достаточное обеспечение, и поэтому Собинов детство свое и юность провел в сравнительно благоприятных материальных условиях.

Волга, по которой плавали дед и отец Собинова, была дорога и ему. Он был волжанином по крови, по любви к „текущей воде“, и за несколько лет до смерти написал несколько стихотворений, посвященных Волге. В одном из них он говорит:

Мы — вольная семья: не по указке
По собинному жили мы всегда —
Остались дедов подвиги лишь в сказке,
Но Волги не забыть мне никогда...

А в другом он вспоминает, как „зимой в детстве“:

На простор реки стеклянный
Подгоняем ветра силой,
На коньках, как окаянный
Я лечу...

В 1881 г. девятилетнего Собинова отдали в подготовительный класс Ярославской губернской гимназии. В этой гимназии Собинов пробыл 9 лет, до весны 1890 г., когда получил аттестат зрелости 18-летним юношей. В аттестате стояло, что „во внимание к постоянно отличному поведению и прилежанию и к отличным успехам в науках, в особен-

ности же в греческом языке и математике, Педагогический Совет постановил наградить Собинова Леонида серебряной медалью“. В аттестате также было отмечено, что — „на основании наблюдений за все время обучения его в Ярославской гимназии поведение вообще было отлично, исправность посещений и приготовления уроков, а также в исполнении письменных работ очень хорошая, прилежание было также отличное, а любознательность выдающаяся“.

Один из сверстников Собинова доктор Строкин, который был его одноклассником, вспоминает, что Собинов, которого с первого прихода в гимназию до окончания звали товарищи „Ленька Собинов“, без



А. В. Собинов
1887 г.

всяких особых прозвищ, был и по учению, и по проказам всегда первым, и целый ряд затей во вкусе Майн-Рида и Густава Эмара имели всегда коноводом Собинова.

Во второй половине гимназических лет Собинов получил возможность жить от семьи полунезависимо, так как завелся деньги, получаемые за репетирование гимназистов. Репетировать Собинов начал рано, с 4-го класса. С этого момента, можно сказать, и начинается его трудовой стаж. Деньги давали возможность порой посещать городской театр, но вообще по семейному укладу развлечения полагались в ограниченной дозе на рождественских праздниках и в последние дни масленицы. Собинов говорил, что „запретность развлечения, которая тянула, не мешала мне простаивать по полчаса перед городским столбом, где неподалеку от нашего дома наклеивали афиши, и с замиранием сердца читать заманчивое описание спектакля, где каждый акт носил какое-

нибудь страшное название, вроде „Дом мертвых“, „Таинственная маска“, „Загадочное убийство“ и т. д.“.

На фотографических карточках того времени мы видим маленького Собинова в гимназическом мундире, с гитарой в руках. Гитара собственно и была тем единственным музыкальным инструментом, на котором изучал музыку Собинов-гимназист. Играть на гитаре его учил отец, но эти „музыкальные уроки“, впрочем, не шли дальше умения настраивать гитару в мажоре или в миноре, и нескольких общеупотребительных аккордов.

Певческих способностей вначале Собинов не обнаруживал. Был у него очень высокий дискант, который продержался до 16-летнего возраста, а в 17 лет появился тенор „альтино“, и его вместе с несколькими другими гимназистами отобрали в студенческо-гимназический хор, который должен был петь во время церковных служб в церкви при Демидовском Юридическом Лицее. Строкин, который пел вместе с Собиновым, говорит, что будущему знаменитому тенору тогда по части пения не очень везло, и он зачастую так „драл козла“, что лицейский регент Воробьев испуганно опускал на голову его камертон и приговаривал: „и когда я тебя, сковорода, научу петь по-настоящему, тyani ноту“. Но скоро „сковорода“ показала, что она совсем не „сковорода“, а наоборот, певец с настоящими данными. Это обнаружилось благодаря следующему эпизоду. На одном из благотворительных вечеров, которые устраивались в пользу общества помощи „нуждающимся гимназистам“, хор, в котором участвовал Собинов, должен был исполнить песню из оперы „Наташа или волжские разбойники“. Сольная партия тенора находилась у гимназиста Ивакинского, обладавшего хорошим голосом, но вдруг дня за три до концерта Ивакинский заболел ангиной, и боевой номер концертной программы стал под угрозу снятия. Однако, на одной из спевок Собинов обратился к регенту Воробьеву со следующими словами: „А позвольте, Филипп Максимович, мне попробовать спеть, я дома пробовал, ничего выходит“. Регент сначала сердито отмахнулся, но когда гимназисты поддерживали товарища, то, вспоминает Строкин, „Леня запел, да ведь как запел. До сих пор его голос в этой песне у меня в ушах, и до сих пор мороз по коже при одном воспоминании о неожиданном огромном впечатлении, которое произвел Собинов на всех своим голосом, необычным тембром этого голоса, его силой воздействия на окружающих...“ Концерт состоялся, на концерте Леня был особенно в ударе и оглушительные аплодисменты, которые раздались по окончании хоровой песни, принадлежали исключительно выдающемуся исполнению сольной партии. Молодого певца качали, а директор гимназии сказал Собинову, чтобы он при всех научных успехах не зарывал своего голосового таланта. „Голосовой талант“ это были крылатые слова, которые обозначали то особенное, чем наделила Собинова природа и что могло вывести его на совсем иную жизненную дорогу, чем то юридическое образование, которое намеревался получить Собинов по окончании гимназии.



Е. Ф. Собинова — мать А. В. Собинова
1852 — 1885 гг.

Весной 1890 г. начались у Собинова экзамены на аттестат зрелости и 2 июня „среднее образование“ было завершено. Медалист Собинов, приписавшись к призывному участку, подал 15 июня того же года „Его превосходительству господину ректору императорского Московского университета“ прошение, где писал, что „желая для продолжения образования поступить в Московский университет, он имеет честь покорнейше просить сделать зависящие распоряжения о принятии его на юридический факультет“. На этом прошении была поставлена резолюция „зачислить“, и в канцелярии инспектора студентов императорского Московского университета было заведено за № 675 „Дело о принятии студента Собинова Леонида“.

Так выходил на самостоятельную жизненную дорогу 18-летний провинциальный юноша Леонид Витальевич Собинов, который осенью 1890 г. приехал в Москву, чтобы провести в ней свои студенческие годы. Позади оставались Волга, Ярославль, отцовский дом, гимназические уроки, хор лицейской церкви, восьмидесятые годы. На календаре стояла дата — 1890, для Леонида Собинова началась пора его „высшей школы“.

2

УНИВЕРСИТЕТ И ФИЛАРМОНИЯ

1890 — 1897

Период между 1890 и 1897 г. в жизни Леонида Витальевича Собинова можно назвать периодом „самоопределения“. Это годы, когда его жизнь шла по двум колеям — юридической и певческой, пока, наконец, не состоялся окончательный выбор.

Поступление в Московский университет на юридический факультет сулило Собинову в дальнейшем ту или иную правовую карьеру. Окончив высшее образование, Собинов мог либо облечься в мундир судейского чиновника, либо предпочесть адвокатский фрак или солидный пиджак нотариуса в том же родном Ярославле, о чем мечтал его отец.

К изучению юридических наук Собинов относился далеко не формально. Он вообще умел исправно и старательно заниматься и на всех университетских экзаменах его сопровождал высший балл „весьма удовлетворительно“. Он не задержался ни на одном курсе больше положенного времени и, кончая весной 1894 г. высшее юридическое образование, получил диплом 1-й степени.

Но с того же самого времени, когда юноша Собинов становится московским жителем, начинается и вторая колея его жизни, определяемая тем даром природы, которым он был наделен — его голосом. Собинов-певец, Собинов-тенор не замолкает в Собинове-студенте и начинает также искать точек приложения своего певческого дара

ния. С первой же московской зимы 1890—1891 гг. мы видим Собинова зачисленным в хор студентов в качестве первого тенора. И уже в самом начале студенческих занятий Собинов получает свое первое публичное певческое крещение. В среду 14 ноября 1890 г. в Большом зале Российского благородного собрания (ныне Дом союзов) дается концерт в пользу нуждающихся студентов императорского Московского университета, и в списке студентов, участвующих в хоре, стоит имя — Собинов Леонид. На этом концерте хор выступал „а капелла“, управлял им В. Г. Малым, в программе стояло 8 хоровых песен, куда входили — „Вечерний звон“, музыка Отто, „Хор охотников“ Вебера и „Гаудеамус“.

Эта дата 14 ноября может считаться в биографии Собинова знаменательной. Впервые он стоит на эстраде того концертного зала, где потом ему придется выступать множество раз, впервые его имя напечатано в „настоящей“ программе, впервые типографский шрифт московских печатников набирает то имя, которое потом набиралось так часто; и если тогда это был скромный петит, то потом этот петит превратился в аршинные буквы, требуя все более и более типографской краски.

Со студенческим хором Собинов не порывает на протяжении всех своих университетских лет, и его имя, как „первого тенора“, мы находим и в дальнейших программах традиционных выступлений студенческого хора — в концертах 21 марта 1891 г., 3 ноября того же года, 8 марта и 29 ноября 1892 г., 21 ноября 1893 г.

Меняются имена солистов в этих концертах, от Фелии Литвин, Марии Климентовой до Альмы Фострем, но неизменно „Гаудеамус“ заканчивает эти благотворительные вечера в пользу недостаточных студентов (или один раз в пользу пострадавших от неурожая — 3 ноября 1891 г.) и неизменен „Собинов Леонид“ в алфавитном списке студентов-хористов.

Кроме этого светского студенческого хора, Собинов, как и в Ярославле, поет и в хоре духовном, но и то и другое участие, как потом пишет Собинов, большого музыкального значения для него не имело. Важен самый факт этой активной любви к пению, этого первого применения к жизни своего таланта.

Это же чувство радости, получаемое от своего голоса, эта любовь к пению толкают Собинова-юношу в те студенческие кружки, где пели. В своей автобиографии он говорит, что „среди студентов это были больше украинцы. С такой компанией я познакомился, дежурил ночи за билетами у театра и влияние нескольких человек на меня было очень сильно“.

Случилось, что в первую студенческую зиму Собинова приехала в Москву украинская труппа (или как тогда называли „труппа малороссов“) Заньковецкой и Садовского и украинские приятели Собинова — пошли в хор этой труппы и потянули за собой Собинова.

Это участие в театральном хоре имело для Собинова уже другое значение, чем участие в студенческих хорах. Оно сразу окружило Собинова соблазнительным воздухом театра, и так как, по его выражению, „кулисы были для меня всегда местом священным“, он „всё-цело отдался новому занятию и университет отошел на второй план“.

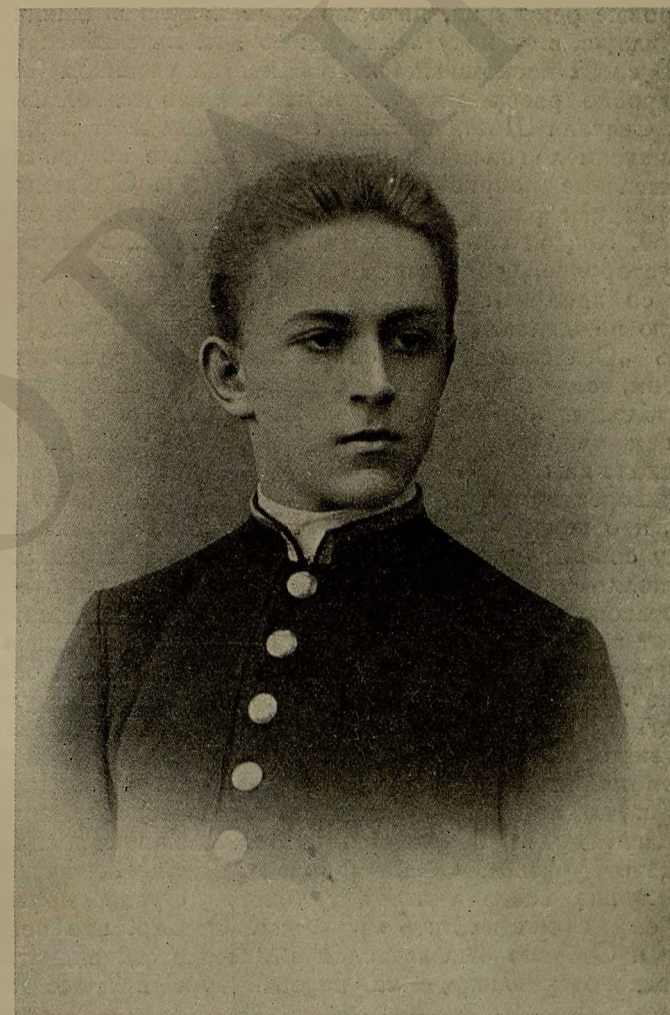
Украинская труппа, которой пришлось быть сценической колыбелью Собинова, была исключительно сильной по своему составу. Достаточно сказать, что в ней находились: замечательная артистка Заньковецкая — „украинская Дузе“, выдающаяся комическая и драматическая старуха Переверзева, режиссер труппы Н. К. Садовский, с одинаковым успехом выступавший и в ролях драматических любовников и в качестве комиков и простаков. Репертуар труппы состоял из драм Тараса Шевченко, Кропивницкого, Старицкого, Манько, из комедий и оперетт „Запорожец за Дунаем“, „Наталка-Полтавка“, „Сватанье на Гончаривци“.

Украинцы начали свои московские спектакли 26 декабря 1890 г. в театре Горевой, который был впоследствии переделан для Московского Художественного театра. Спектакли продолжались до конца зимнего сезона. Вероятно в труппе ощущался недостаток хористов, и таким-то образом в хор попали и украинские приятели Собинова и он сам.

Первое выступление Собинова в хоре украинской труппы состоялось 15 января 1891 г., и впоследствии эту дату даже начали считать настоящим началом сценической деятельности Собинова. Во всяком случае в 1911 г., исходя из этого украинского хорового дебюта Собинова, в газетах отмечали его двадцатилетний юбилей. Но все эти хоровые занятия, и студенческие, и украинские, не были тем, что нужно было Собинову-певцу, — вокальной школой. А рано или поздно перед ним должен был встать вопрос, как отнестись по-серьезному к своему голосу, как не зарыть в землю этот свой природный талант. И вот здесь, как это часто бывает, на помощь Собинову-студенту пришел случай и облегчил ему разрешение этой задачи.

Дело было так. На одном из тех благотворительных концертов, в котором принимал участие студенческий хор, а именно на концерте 3 ноября 1891 г. в пользу пострадавших от неурожая, присутствовал директор Музыкально-драматического училища Московского Филармонического общества, Петр Адамович Шостаковский. Слушая студенческий хор, Шостаковский решил использовать студентов-хористов для участия в хоре училища. Это пополнение хористами училищного хора Шостаковскому было нужно, так как он предполагал поставить весной 1892 г. оперу Масканьи „Сельская честь“ для экзаменационного спектакля. В „Сельской чести“ требовался большой хор и учеников Филармонии было недостаточно.

Среди вызванных для знакомства с Шостаковским студентов был и Собинов. Когда Шостаковский сказал ему о своем предложении, Собинов, как и остальные студенты, с восторгом согласился, и вскоре



А. В. Собинов — гимназист 8-го класса
1891 г.

начались хоровые репетиции, которые происходили в здании Филармонического училища, в ту пору занимавшего дом Батюшкова на Большой Никитской. В своих воспоминаниях „Как я стал учеником Филармонии“ Собинов подробно рассказывает, как постепенно слагалась его певческая судьба. Сначала Шостаковский, слушая, как поет хор, стал выделять в общем ансамбле голос Собинова. Затем после нового года (1892 г.) он выразил желание попробовать отдельно голос Собинова. Собинову не повезло, он как раз в эти дни заболел инфлуэнцией и пришел на пробу больной. Как он сам пишет, его голос звучал, хотя чисто, но так слабо и потусторонне, что Шостаковский, похвалив его за тембр, сказал только, что со временем голос, конечно, усилится, но предложения учиться пению не сделал. Для Собинова это был, конечно, „удар“.

Спектакль „Сельская честь“ состоялся на сцене Большого театра великим постом, когда в императорских театрах был узаконенный перерыв. Прошел он блестяще, но для студентов-хористов это означало конец их близости к училищу, конец их „трепетной радости, закулисных ожиданий выхода на сцену“.

Снова университет предъявил свои права, надо было готовиться к экзаменам, и о пении приходилось позабыть. Но участие в спектакле спаяло между собой группу студентов-хористов, и они решили на пасху поздравить коллективным письмом Шостаковского. В ответ на это письмо Шостаковский пригласил поздравителей притти к нему позавтракать, и вот на этом-то завтраке Собинов наконец услышал от директора училища давно желанные слова: „не хочет ли он серьезно поучиться пению“. Если хочет, то пусть приходит после каникул на пробу.

В августе 1892 г. Собинов приехал из Ярославля в Москву и зашел в училище узнать, когда состоится его проба. Пробу назначили через день, Собинов пришел с романсами „Азра“ Рубинштейна, „Цецилия“ Гуно и песней „Ах ты ноченька“. Его слушали Бижеич, Махина, Додонов и Шостаковский. Голос понравился, Шостаковский спросил Собинова, у кого он хочет учиться. Собинов назвал Додонova, так как полагал, что тенору лучше всего учиться у тенора. Одновременно Собинов сказал, что ему нечем платить за учение. Однако, это не послужило препятствием, и Собинов был зачислен в качестве стипендиата в ученики Филармонического училища, — на первый курс в класс профессора Додонova.

Это был уже серьезный шаг по дороге пения. Собинову в ту пору шел двадцать первый год, он перешел на третий курс юридического факультета и таким образом со второй половины своих университетских занятий стал делить свое время между юриспруденцией и вокализмами. Но, как потом признавался Собинов, он в ту пору не думал, что когда-нибудь попадет на сцену и отдаст ей всю жизнь. „Я только хотел учиться петь и жить в искусстве, не оставляя, впрочем, университета, на который я ставил главную жизненную ставку“.



Ленский

„Евгений Онегин“

Занятия в классах Филармонического училища соединялись для учащихся с эстрадной и сценической практикой, так как им приходилось принимать участие и в ученических концертах, и в тех экзаменационных спектаклях, которыми обычно заканчивался учебный год. Таким ученическим оперным экзаменационным спектаклем в зиму 1892—1893 гг. был сборный спектакль 15 марта 1893 г., который состоял из отдельных сцен „Дон-Карлоса“ и „Аиды“, одноактной оперы Бизе „Джамиле“ и третьего действия оперы Обера „Фенелла“. Среди действующих лиц „Фенеллы“ мы находим и ученика 1-го курса Собинова, исполнявшего партию рыбака Мазаниелло. Для Собинова первый филармонический год был удачен, его сразу перевели с первого на третий курс.

Второй учебный год 1893—1894 гг. для Собинова сложился еще интереснее, так как в эту зиму Филармоническое общество в лице его некоторых директоров организовало итальянскую оперу в помещении Шелапутинского театра (ныне Центральный детский театр на Свердловской площади). В итальянских спектаклях должны были выступать в маленьких партиях ученики Филармонии, накапливая, таким образом, актерский опыт.

В эту итальянскую труппу был включен и Собинов под псевдонимом то „Собонни“, то „Собинни“. Ему положили жалование 50 р. в месяц.

Петь приходилось Собинову разных „триковых кавалеров“, иногда по две роли в вечер, как, например, в „Гугенотах“, где он пел и „трикового кавалера“, и монаха, благословляющего мечи.

В репертуар этого итальянского сезона была включена опера Вагнера „Моряк-Скиталец“, и вот в журнале „Артист“ за март 1894 г. мы читаем, что в этой опере: „господа Перес (Эрик), Танцини (Даланд) и Собонни (рулевой) поддерживали ансамбль“. Таков был выразительный по краткости один из первых отзывов о Собинове. Однако, случайность помогла Собинову не только „поддерживать ансамбль“, но и выделиться между итальянскими певцами. Среди объявленного текущего репертуара стояла опера Леонкавалло „Паяцы“, и вот артист, исполнявший роль Арлекина, за несколько дней до спектакля заболел.

Тогда Шостаковский предложил заменить итальянского исполнителя Собиновым, и „Собонни“ стал разучивать Арлекина. Однако, как вспоминала впоследствии старая филармонистка Дриневиц, в программах исполнитель Арлекина стоял под тремя звездочками. Но ученики Филармонии, звавшие, что Собинов поет эту ответственную партию, волновались за своего „голосистого петушка“ (так звали Собинова в училище) и с замиранием сердца ждали момента закулисной арии Арлекина.

И вот Арлекин запел: „Голос необычайной гибкости и изящества, голос редчайшего серебристого тембра, каким обладал только Собинов, внес с собой в зал как бы волнующий безотчетный взрыв радости и как-то сразу легко и уверенно разогнал все сомнения“.

Дриневиц пишет, что успех превысил все ожидания, Собинов три раза бисировал свою арию, „но на вызовы так и не вышел: не было возможности уговорить его, он был слишком скромен и к тому же застенчив“.

Зима 1893—1894 гг. принесла и еще одно „самоопределение“ Собинова. В университетском деле Собинова хранятся до сих пор документы по вопросу о разрешении вступить в первый брак студенту Собинову. Это разрешение было министром народного просвещения дано (таков был тогда порядок), и 31 октября 1893 г. Собинов „вступил в первый брак“ с Марией Федоровной Корженевской.

Таким образом, Собинов подходил к окончанию своего высшего образования уже женатым человеком.

Весна 1894 г. прошла под знаком государственных экзаменов. Эти экзамены происходили в апреле и в мае, и в заседании Юридической государственной испытательной комиссии от 1 июля 1894 г. Собинов был „удостоен диплома 1-й степени со всеми правами и преимуществами“.

Но окончание университета не давало возможности Собинову сразу применить к практической деятельности свой диплом — ему еще предстояло отбыть воинскую повинность. Собинов решил отбывать ее в качестве юнкера, поступив на одногодичные курсы Московского пехотного училища.

Пребывание в военном училище фактически оторвало Собинова и от столичной жизни и от систематических занятий пением. Собинов впоследствии писал, что „хотя высшее начальство и разрешило мне бывать на уроках пения в Филармоническом училище, но этим временем я больше пользовался, чтобы навещать семью и старых университетских друзей“.

Однажды Собинову пришлось, в бытность юнкером, выступать в концерте в офицерском собрании на Ходынке. Это было летом 1895 г. Вспоминая об этом концерте, Собинов говорит, что „мне было приказано во время пения соло выйти на эстраду, стать по военному и по окончании пения, повернувшись „налево кругом“, уйти за кулисы, не кланяясь, что я и выполнил точно по свойственной мне аккуратности“. Только во втором отделении Собинову было разрешено держать себя на эстраде „вольно“.

Окончив пехотное училище, Собинов был выпущен в запас в чине подпоручика и 27 октября 1895 г. был зачислен в помощники присяжного поверенного и получил право выступать у мировых судей, а позднее в окружных и коммерческих судах. Ему повезло: случайное знакомство с знаменитым адвокатом Ф. Н. Плевако (это знакомство произошло на станции в Туле) дало возможность Собинову приписаться в качестве помощника к московскому „златоусту“. Для многих начинающих адвокатов это была громадная честь. Собинову это завидное стажерство далось без труда.

Сохранившийся реестр дел помощника присяжного поверенного Леонида Витальевича Собинова дает возможность определить, когда состоялись юридические дебюты будущего певца.

Первым номером в этом реестре по разделу уголовных дел значится дело Ивана Васильевича Виноградова по обвинению по 519-й статье устава о наказаниях. Это дело слушалось 9 января 1896 г. и не представляло ничего примечательного. Крестьянин Виноградов, приказчик купца Ярынкина, работавший в пивной своего хозяина, допустил нахождение в пивной постороннего клиента после 11 часов вечера, когда пивные должны были закрываться.

Дело слушалось у мирового судьи, подзащитный Собинова был приговорен к штрафу в размере 30 руб., апелляционная жалоба в мировой съезд осталась безрезультатной и приговор судьи был утвержден. За эту защиту Собинов получил 20 руб. гонорара.

Первым гражданским делом Собинова было дело крестьянки Устиньи Егоровны Лутченковой. Лутченкова искала с Московско-Брестской железной дороги вознаграждение за смерть мужа. Одновременно с Лутченковой другая крестьянка Пелагея Павлова искала также с Московско-Брестской железной дороги вознаграждение за смерть мужа. Это дело у Собинова было записано под № 2 гражданским.

Несмотря на то, что дела Лутченковой и Павловой имели два разные номера, дело это было одно и то же, так как мужья обеих истец, извозчики-ломовики, были одновременно раздавлены при выгрузке товара вагонами на железнодорожной станции. Дела эти, начатые 11 апреля 1896 г. подачей заявления в управление дороги, были закончены в июле того же года мировыми сделками с управлением дороги.

Реестр Собинова велся очень аккуратно. В нем отражена его юридическая практика за два года. Всего записано 59 гражданских дел и 17 уголовных. Из этих двух цифр ясно, что Собинова-юриста тянула к себе не криминалистика, а цивилистика.

Став адвокатом, Собинов не переставал заниматься в Филармоническом училище. Зимой 1895—1896 г. он продолжал брать уроки у своего профессора Додонова, причем занятия этого учебного года закончились ученическим оперным спектаклем, состоявшимся 14 марта 1896 г. В этом спектакле Собинов участвовал в качестве исполнителя партии князя в сцене 1-го действия из оперы „Русалка“ Даргомыжского и во 2-м действии оперы „Марта“ Флотова, где он исполнял партию Лионеля.

Однако, занятия с Додоновым перестали удовлетворять Собинова, и он начинает думать о переходе к другой преподавательнице, к Сантагано-Горчаковой. В письме к драматической артистке Наталии Александровне Буткевич от 29 мая 1896 г. Собинов пишет: „Я ношусь все время с мыслью остаться еще год в училище и перейти к Горчаковой. Зная свою нерешительность, я стараюсь отрезать себе отступление

и всем рассказываю, что я Додонова бросаю. В конце концов, я поневоле должен буду к Горчаковой перейти“.

В письме к Буткевич от 28 июня Собинов уже сообщает о том, что он начал брать уроки у Горчаковой: „у Горчаковой я продолжаю брать уроки и ужасно доволен тем, что перешел к ней. Ее методы мне положительно нравятся. Тут только я добиваюсь некоторых звуков, которых я давно искал и напрасно. Горчакова все советует оперную карьеру. Толкует о репертуаре, я ей поддакиваю и в глубине души начинаю сдаваться. Решено, что на ученическом спектакле постом мы поставим последний акт „Фаворитки“. Если только я буду чувствовать себя в состоянии сделать все, что требуется для бель-канто, то лучшей партии для окончания я и не желаю“. Летние уроки Собинова у Горчаковой велись в частном порядке, но с осени, когда вновь открылось училище, Собинов уже официально стал значиться в списке учеников профессора А. А. Сантагано-Горчаковой.

Сантагано-Горчакова была в свое время известна, как оперная артистка, певшая и в России, и в Италии, где она жила ряд лет. Она скончалась в марте 1913 г. в Киеве в возрасте 72 лет. В то время, когда у Горчаковой занимался Собинов, ей было уже 56. Собинов посвятил в 1913 г. памяти Сантагано-Горчаковой статью, которая свидетельствует о тех теплых и благодарных чувствах, которые сохранил знаменитый ученик по отношению к своей преподавательнице. Он пишет, что „все ученицы и ученики относились к своей старой учительнице, как к верному другу, как к матери, которой можно и нужно при случае раскрыть душу, поделиться горем и радостью, покаяться в маленьких грехах, спросить совета.

„Эта старая, седая профессорша с живыми, пронизательными, говорящими глазами все выслушивала, вставляя иногда полусутоливые, полuirонические замечания, иногда журила, но всегда с добродушной улыбкой прощала... Этот мужской ум понимал и знал жизнь, но этот ум, в котором была и сатирическая складка, не мешал порывам доброго сердца, бывшего любовью к человечеству“.

В это же лето 1896 г., когда Собинов начал заниматься у Горчаковой, он выступил в одной из подмосковных местностей, в опере „Паяцы“, в роли Арлекина. На этот раз ему пришлось петь по-русски и потому заново переучить партию, которую он исполнял в качестве „Собонни“ в итальянских спектаклях 1894 г.

Этот летний спектакль не затерялся в собиновской биографии. Один из зрителей этого случайного собиновского выступления ученик училища правоведения Н. Н. Евреинов, впоследствии известный режиссер, в юбилейном сборнике Собинова, который вышел к 25-летию сценической деятельности Леонида Витальевича, рассказывал о впечатлениях, которые остались в нем от „Арлекина“ Собинова.

„Опера шла под рояль, — пишет Евреинов, — в сборных декорациях, с крошечным хором. Участвовали приезжие из Москвы „знаменитости“.



А. В. Собинов — студент
1891 г.

Радости это дачное представление дало мне целые пригоршни! Но никого я не запомнил из приехавших „знаменитостей“! — не захватили, не увлекли, не взбудоражили моей юной души эти „признанные“ и „именитые“. Одного только запомнил я тогда! И крепко запомнил, — на всю мою жизнь, — Собинов! А был он тогда совсем еще не „признанный“, не „именитый“, не „знаменитый“, и выступал в маленькой эпизодической роли.

„— Кто это исполнял Арлекина? — раздавались вопросы по окончании оперы, к которым и я присоединял свой голос, взволнованный, нетерпеливо ожидавший ответа.

„— А это один молодой присяжный поверенный, — услышал я, наконец, долгожданный ответ, словно благовест, — т. е., вернее, помощник присяжного поверенного. Славный малый. Юнец еще. Он только что окончил университет... Еще студентом очень мило пел... Свежий голос... У нас вообще мало теноров... Конечно, он еще неопытен, но...

„Я дальше не слушал.

„Собинов!

„Если бы я не увидел его, а главное не услышал бы, я никогда, быть может, не поверил бы, что вокальными чарами можно создать художественный образ, неизносимый нашей памятью“.

Евреинов указывает и точный адрес этого летнего спектакля. Это было „в Пушкине по Ярославской железной дороге“ в театре Пастухова, „окруженном высокими соснами и раскидистым орешником“.

Словом, это было в том Пушкине, где через два года, летом 1898 г. начались репетиции Московского Художественного театра.

Вероятно, к тому же самому лету 1896 г. относится воспоминание брата К. С. Станиславского В. С. Алексеева о первых летних шагах Собинова.

В. С. Алексеев напомнил Л. В. Собинову об этой юной поре в день празднования 35-летия деятельности Собинова.

„Помните ли вы, какую-то маленькую эстраду в Пушкине? На этой эстраде выступали вы и П. С. Оленин, который пел пролог из „Паяцев“ в испанском духе и оканчивал его словами „и рубим и стреляем“, вместо „любим и страдаем“. Помните ли вы наш дом в Любимовке, сад и Клязьму? Я как сейчас вижу такую картину: Гостиная, на среднем столе керосиновая лампа с абажуром, у левой стены рядом с дверью, ведущей в зал, фортепиано. Поет Оленин — „Перед воеводой“ и „Песнь Гасана“. Мути поет „Ла бандиера“. Вы очаровательно молодо, свежо поете: „Зачем, зачем вы не прочли“, „Давно готова лодка“, „В тени задумчивого сада“... С реки доносятся бешеные аплодисменты с целой флотилии лодок, собравшихся со всех окрестностей слушать неизвестного певца, будущую знаменитость. Я аккомпанирую. В гостиной вам аплодирует мать моя, Станиславский, Лилина, моя жена, сестры и все обитатели любимовского дома. На террасе, убранной растениями, ждет

всех накрытый стол с шипящим самоваром, а с реки подымается и ползет в сад легкий туман. Пахнет тополями. Сколько проведено было таких вечеров! Помните ли вы все это? Это ведь было начало вашей славы“.

Певческие выступления Собинова не ограничивались только благотворительными концертами, случайными спектаклями. С осени 1896 г. началось знакомство Собинова с одним из культурнейших музыкальных кружков того времени. Это так называемый Керзинский кружок, основанный Аркадием Михайловичем Керзиным и его женой Марией Семеновной. Чета Керзиных под влиянием статей Стасова о русской музыке, горячо увлеклась русским музыкальным творчеством вообще и русским романсом в частности. „Возникла, — как вспоминает Д. С. Шор, — идея пропаганды русского романса, и начались концерты Керзинского кружка. Начавшись в скромной обстановке частной квартиры приятеля Аркадия Михайловича Сергеева, при 20—30 слушателях, они, постепенно расширяясь, перенеслись в залы Гунста, арсенала Кремля, Славянского базара, Романова и, наконец, бывшего Дворянского собрания, вмещавшего 3000 слушателей. Быстрому росту успеха концертов содействовало то, что почти вся артистическая Москва бескорыстно и горячо откликнулась на призыв Керзиных. Но особое значение имело то, что, начиная с третьего концерта, неизменным участником их явился Леонид Витальевич Собинов“.

Это первое выступление Собинова в концертах Керзинского кружка состоялось в ноябре 1896 г. В этом концерте Собинов пел романсы: „Финский залив“ Глинки, „Вчера меня ласкало счастье“ Кюи, „Чаруй“ Даргомыжского, „Меня усыпили“ Давыдова. В ту же зиму Собинов выступал еще в двух концертах Керзинского кружка: в декабре 1896 г. и 1 марта 1897 г. с романсами Римского-Корсакова, Глинки, Мусоргского, Чайковского и Кюи.

Участие в благотворительных концертах, соединенное с юридической практикой, приводило иногда к курьезам. Один из таких курьезов рассказан самим Собиновым: „На каком-то концерте я получил первый (лавровый) венок в моей жизни. Я повесил его у себя на стене. Как-то один из моих клиентов-крестьян в то время, когда я писал ему какое-то прошение, подошел и стал внимательно рассматривать этот венок с красными лентами. — Это что же... — спросил он меня грустно, — после покойничка остался“... И еще другие мелочи юмористического свойства возникали в тогдашней концертной деятельности Л. В. Собинова, именовавшегося в программах, как „известный московский певец-любитель“.

Летние частные уроки Собинова у Горчаковой сменились с осени 1896 г. занятиями в ее классе Филармонического училища. Предположение Горчаковой выпустить Собинова на экзамене в „Фаворитке“ осуществилось. 3 апреля 1897 г. состоялся ученический оперный экзаменационный спектакль, в программе которого стояло 4-е действие оперы „Фаворитка“, музыка Доницетти. Собинов пел Фернанда. В том же

спектакле была дана сцена из 4-го действия оперы „Ромео и Джульетта“, музыка Гуно, где Собинов в первый раз в жизни пел партию Ромео.

Горчаковой принадлежит инициатива поступления Собинова в Московский Большой театр. Собинов в ту пору был увлечен адвокатским поприщем, а Горчакова настаивала на том, чтобы он непременно пошел на сцену. Собинов вспоминает: „Уговоры кончились тем, что я в конце концов дал слово пойти на пробу в Большой театр. В первый день смалодушничал и остался в зале Большого театра слушателем. В тот же вечер был жестоко пристыжен и на другой день сдержал слово. В результате был дан дебют, о котором под сурдинку немало хлопотала сама Александра Александровна“.

На таких великопостных пробах дирижировал всегда Ульрих Иосифович Авранек, ныне Народный артист Республики. Собинов говорил: „Воистину много надо было выдержки и терпения, чтобы продирижировать раз 15 арией Зибеля, столько же „Бедную лошадку“ из оперы „Иван Сусанин“ и неограниченное количество Валентинов, Демонов, Сусаниных. И У. И. Авранек стойчески и всегда добродушно выносил эту неблагодарную работу, на-лету подхватывая неподготовленных певцов. Через эту пробу дважды подряд прошел и я, без видимых неприятных инцидентов“.

Дебют Собинову был дан 24 апреля 1897 г. в опере „Демон“, в партии князя Синодала.

Горчакова была озабочена успехом дебюта своего ученика и, вспоминает Собинов, „пригласила меня к себе в первый день пасхи, в „свободный“ день и часа два показывала мне, как должен себя вести на сцене Синодал до сцены смерти включительно, и все это с такой энергией, которой я мог только позавидовать, несмотря на свой тогдашний 25-летний возраст“.

Дебют Собинова прошел очень успешно. Музыкальный критик Кругликов посвятил в „Новостях дня“ обширный отзыв дебютанту. Кругликов отмечает, что „Собинов выказал себя в очень симпатичном свете и имел выдающийся успех: первый певучий номер „Обернувшись соколом“ бисирован в силу настойчивого и дружного требования всем залом; ни одного хотя бы малейшего намека на протест; завидно громкие и долгие вызовы по окончании сцены“. Критик пишет, что „голос певца, так нравящийся в концертных залах... не только оказался пригодным к огромному залу Большого театра, но произвел там чуть ли не более для себя выгодное впечатление. Вот что значит иметь в тембре металл, такое свойство звука часто с успехом заменяет истинную его силу“.

В рецензии отмечается, что „Собинов владеет большим дыханием, понимает, что значит кантабиле, приобрел легато, недавно еще у него хромавшее, значительно освободился от прежней манеры несколько снижать на иных нотах гортань, чужд форсировок и, не боясь громад-



Фауст

„Фауст“



Л. В. Собинов — вольноопределяющийся
1895 г.

ных размеров зрительного зала, применяет к иным фразам эффектное меццо-воче". Далее говорится о безупречной по ясности, правильной на всех гласных и согласных дикции, об интеллигентном сознательном отношении к каждой фразе и музыкально и текстуально, о счастливой в сценическом отношении внешности. „Все эти качества, — заключает Кругликов, — объясняют, почему Собинов так при своем дебюте понравился публике, несмотря на недостаточную еще свободу в ведении сценической стороны передачи“.

Дирекция императорских театров признала также успешным дебют Собинова, и 9 мая 1897 г. с ним был заключен контракт на два года с 1 сентября 1897 г. по 1 сентября 1899 г. в качестве певца-тенора на первые и вторые партии.

Согласно контракту, Собинов должен был петь не более 10 раз в месяц и получал от дирекции за первый год 2000 р. и за второй год 3000 р.

Таковы были те скромные условия, на которых был заключен первый контракт Собинова с императорскими театрами.

Однако, даже став артистом императорских театров, Собинов как-то не всерьез принимает свою театральную деятельность. Его летние письма 1897 г. скорее говорят о жизни юриста, чем певца. В письме от 20 мая к Н. А. Буткевич Собинов пишет: „Днем шляюсь по судам и канцеляриям и вот и вся история моей жизни. Дела мои запущены до-нельзя, привожу их в порядок. А тут еще Керзин дал мне поручение ехать во Владимир защищать одного раскольника, так вот я и готовился к делу. Кстати расскажу о результатах поездки: за устройство скита моего клиента засудили на 2 месяца в тюрьму. В следующей инстанции, как это часто бывает, рассчитываю на другой исход, более благоприятный“. В письме от 24 мая Собинов опять сообщает: „Всю эту неделю я очень занят. Сейчас время готовиться к уголовному делу в Александрове. До 30-го числа мне придется вертеться, как белка в колесе“.

Адвокатуре Собинов отдает время, театру пока еще — досуг. В том же письме читаем: „Насколько позволяет время, я просматриваю присланные мне из театра клавиры. Если бы только знала, как хороша музыка „Ромео и Джульетта“. Особенно хорош последний акт. Я думаю, что когда в первый раз я спою эту партию с успехом, мое самолюбие, как артиста, будет вполне удовлетворено“.

Двойственное душевное состояние Собинова особенно ярко обрисовано в его письме от 13 июня: „Как бы то ни было, — пишет Собинов — жизнь моя понемногу вошла в колею. Опять я тяну скучноватую лямку судебного ходатайства, не особенно заглядывая в будущее, и по временам перед массой предстоящей работы испытываю некоторое уныние моего мятежного духа. Удивительное непостоянство настроения и соответствующего расположения к той или другой области своих занятий постоянно испытывается“.

„Стоит только накопиться трудной и неприятной работе по адвокатуре, как я уже начинаю мечтать о том, что, пожалуй, сдана мое единственное призвание. С рвением бросаюсь я тогда к оперным клавирам и вот здесь какой-нибудь трудный речитатив или плохо удающаяся нота, часто случайное отсутствие дыхания или голоса — начинают возбуждать во мне сомнение в моих способностях быть хорошим артистом. Случись к этому выиграть дело, преодолеть пугавшую юридическую трудность, и опять берет верх сознание, что в адвокатуре я нахожусь больше на месте. Потом, конечно, все улаживается — и речитативы, и казуистика, но невольная эквилибристика все-таки оставляет свой неприятный след, вопрос так и остается открытым“.

Это состояние эквилибристики долго еще не покинет Собинова, ибо он пытался в течение первых двух лет своей артистической деятельности соединить обе профессии. Но, как впоследствии вспоминает Собинов, — „Плевако, мой патрон, присутствовавший на одном из моих оперных дебютов, благословил меня на новую карьеру, хотя и сожалел, что мне приходится окончательно оставить старую, где было сделано хорошее начало“.

Да, театр был слишком сильным соперником для адвокатуры, и Собинов скоро понял, что в этот вечер, когда он впервые выступил на сцене Большого театра, в вечер его дебюта 24 апреля 1897 г., уже окончательно состоялось его самоопределение и вскоре двойная колея его жизни должна была смениться хотя и одной, но широкой дорогой деятеля театрального искусства.

3

НАЧАЛО АРТИСТИЧЕСКОЙ КАРЬЕРЫ

1897 — 1907

Партией Синодала в „Демоне“ Собинов дебютировал в Большом театре. Баяном в „Руслане и Людмиле“ начал свою „службу“. Этот первый „настоящий“ спектакль в жизни Собинова состоялся 4 сентября 1897 г. От этой даты, собственно, и начинается собиновский календарь как артиста-профессионала. Первое выступление Собинова в Баяне было отмечено в прессе очень кратко, но приветливо. Рецензенту „Русского Слова“ понравился молодой свежий голос, звучавший очень красиво.

Нельзя сказать, чтобы Собинова много занимали в спектаклях. За первую половину сезона до января 1898 г. он пел лишь 11 раз — только в „Демоне“ и „Руслане“.

Но новый 1898 год сразу принес Собинову большую победу. Ему поручили партию Владимира Игоревича в опере Бородина „Князь Игорь“. К этому ответственному выступлению (премьера состоялась 19 января) Собинов готовился очень тщательно. Дирижировавший оперой У. И. Ав-

ранек много положил труда на работу с молодым певцом и эти усилия были не напрасными. Собинов в облике юного княжича сразу выделился на фоне „умеренной и аккуратной постановки“. Н. Дмитриев в своей книге „Императорская оперная сцена в Москве“, вышедшей в феврале 1898 г., отмечал прекрасное исполнение Собиновым каватины, а композитор Багриновский, вспоминая через двадцать с лишком лет свои юношеские впечатления от „Князя Игоря“, живо нарисовал, как Собинов пел эту каватину: „...На фоне темно-оранжевой полосы заката появилась стройная фигура, сразу пленившая глаза мягкостью движений. „Медленно день угасал“... Прозвучал нежный, искренний и как будто даже робкий голос. Но странным влиянием был полон он. Зал встрепенулся, зашумел, точно тронутый порывом ветра, и замер... А голос звучал... И было в нем что-то родное и близкое, подкупавшее и трогавшее душу“.

Понравился в „Игоре“ Собинов и петербургскому начальству в лице В. П. Погожева, и сразу последовало распоряжение: великим постом разучить с Собиновым партии Ленского и Фауста.

Это распоряжение было выполнено, и 13 апреля 1898 г. имя Собинова впервые стояло на афише „Евгения Онегина“, а 15 апреля, т. е. всего через два дня после Ленского, он пел Фауста.

В истории собиновской работы над образом Ленского вряд ли это первое овладение пушкинской ролью было особенно значительным, и сам Собинов с большим юмором вспоминал о том, как ему вместо „кудрей до плеч“ пришлось надеть рыжий паричок и даже, по предложению одного из заведующих художественной частью, наклеить маленькие рыжевато-красные бачки (которые, впрочем, он тотчас отклеил). Дело было, конечно, не в парике (нужный парик Собинов получил уже в следующем сезоне), а в том очень важном для творчества Собинова факте, что он уже с самых первых своих шагов каждую роль, каждый образ всегда воспринимал как живой организм, который может и должен расти и совершенствоваться в процессе исполнения. Премьера никогда не была для Собинова точкой.

Если Ленский в исполнении Собинова оставил у тогдашней публики хорошее впечатление, то Фауст понравился еще больше. Один из критиков писал, что „кульминационный момент в партии Фауста — ария в саду — настолько понравилась публике, что Собинову пришлось повторить ее дважды“. Успех таким образом был несомненен, и в той же рецензии уже говорится о том, что Собинов недаром делается „любимцем москвичей“.

Это, так быстро завоеванное, положение ясно показывало, что первый оперный год прошел для Собинова чрезвычайно благоприятно. В его репертуаре уже появилось пять партий, из них такие крупные, как Фауст и Ленский.

С новых партий начался для Собинова сразу и следующий сезон 1898—1899 г. В сентябре он поет Вальтера в „Тангейзере“, Ионтека в „Гальке“. Собинов так понравился в партии Ионтека, что ему пришлось на премьере спеть несколько раз свою „Думку“, а поклонники (они

ДИПЛОМЪ

Предъявитель сего, Леопидъ Виталиевичъ Собиновъ, сынъ италинца, върсношвеніа православною, по весьма удовлетворительному выдержанію въ Московскомъ Университетѣ, въ 1884 и 1885 учебныхъ годахъ, полукурсоваго испытанія и по зачетѣ опредѣленнаго Уставомъ числа полугодовъ на Юридическомъ Факультетѣ означеннаго Университета, подверглась испытанію въ Юридической Испытательной Комиссіи при ИМПЕРАТОРСКОМЪ Московскомъ Университетѣ, въ Апрель и въ Май мѣсяцахъ 1894 года, при чемъ оказалъ слѣдующіе успѣхи: по римскому праву весьма удовлетворительно, по гражданскому праву весьма удовлетворительно, по гражданскому процессу весьма удовлетворительно, по уголовному праву весьма удовлетворительно, по уголовному процессу весьма удовлетворительно, по торговому праву весьма удовлетворительно, по церковному праву удовлетворительно, по международному праву весьма удовлетворительно, по полицейскому праву весьма удовлетворительно, по финансовому праву весьма удовлетворительно, по психическому отбѣту изъ римскаго права весьма удовлетворительно.

По сему и на основаніи ст. 81 Общаго Устава ИМПЕРАТОРСКИХЪ Россійскихъ Университетовъ 23 Августа 1884 года, г. Собиновъ, въ заведеніи Юридической Испытательной Комиссіи 1-го Іюня 1894 года, удостоенъ диплома первой степени, со всеми правами и преимуществами, поименованными въ ст. 92 Устава и въ V п. ВѢДОМОСТИ утвержденаго въ 23 день Августа 1884 г. мѣсяца Государственнаго Совѣта. Въ удостовѣреніе сего и данъ сего дипломъ г. Собинову, за владѣніемъ имъ подписанъ и съ приложеніемъ печати Управленія Московскаго Учебнаго Округа. Городъ Москва. 15 Іюня 1894 года.

Попечитель Московскаго Учебнаго Округа *проф. Н. Карамзинъ*

Предвѣдатель Юридической Испытательной Комиссіи *проф. Н. Сергасовъ*

Привѣдатель Канцеляріи *проф. В. Рафинъ*

Дипломъ, выданный Л. В. Собинову по окончаніи имъ юридическаго факультета Московскаго университета

уже появились) забросали артиста букетами и поднесли ему ценный подарок. Затем он выступает в партии Фабия в опере „Песнь торжествующей любви“.

Вскоре пришлось Собинову снова проверить себя в Ленском. Выступая в спектакле „Онегина“ 6 октября, он отметил в одном из писем новое ощущение на сцене. Он так увлекался в сильных местах роли, что ему казалось, будто он сам переживает чувства Ленского. „После ссоры на балу,—пишет Собинов,—у меня даже руки дрожали“. И те же сильные чувства,—признается певец,—он испытывает после первого акта „Гальки“.

Эта, рано появившаяся у Собинова, способность вживаться в чувства изображаемых героев уже ясно показывает тот путь сценического реализма, которым Собинов пойдет в дальнейшем уверенно и четко. Тогда же на заре творчества этот психологический подход к ролям был проявлением далеко неосознанных стремлений и художественных порывов.

Успех Собинова с каждой новой ролью становился все крупнее и ярче. В ноябре ему приходится петь такие боевые теноровые партии, как Альфред в „Травиате“ и герцог в „Риголетто“ и опять шумные овации, требования повторений и т. д. Но Собинов отлично понимает, что ему надо еще очень много учиться для того, чтобы считать себя настоящим художником. Похвалы голосу и манерам, которыми его осыпали после „Риголетто“, по его признанию, не вскружили ему головы и оставили вполне спокойным. Наоборот, он мечтает о том, чтобы отделать партию герцога за границей.

Во второй половине сезона репертуар Собинова увеличивается двумя „проходными“ партиями. Он поет Соловья в опере нововременского критика М. Иванова „Забава Путятишна“ и молодого рыбака в опере Симона „Рыбаки“.

С постановкой „Забавы Путятишны“ связана первая поездка Собинова в Петербург для участия в благотворительном концерте. Это приглашение, как пишет Собинов, сделал ему „пресловутый автор „Забавы“, пообещав Собинову, что „если я понравлюсь — в чем нет сомнения — то можно будет и в Петербург перебраться“.

Однако, Собинов тогда считал, что перебираться ему в Петербург еще рано, пока он не станет твердой ногой на московской почве.

Вопросы сценического творчества все время волнуют молодого Собинова, и в этом смысле особенно показателен его интерес к спектаклям с участием тогда тоже молодого Шаляпина,¹ которые происходили в Част-

¹ Шаляпин, Федор Иванович (род. в 1873 г.) — известный русский оперный певец (бас). Выдвинулся в частной опере Мамонтова, где пел с 1896 г. по 1899 г., после чего перешел вначале в Московский Большой театр, а потом стал одновременно выступать в Петербурге в Мариинском театре.

После Великой Пролетарской революции Шаляпин покинул Советскую страну и встал в ряды злобствующей антисоветской эмиграции.

ной опере. Посмотрев Шаляпина в „Борисе Годунове“, Собинов пишет: „Теперь я начну очень аккуратно посещать оперы с его участием... меня очень занимает секрет его творчества — упорная ли это работа или вдохновение“. Это противопоставление, столь характерное для многих актеров, скоро сменится у Собинова убеждением, что в искусстве и то и другое должно соединяться воедино и вдохновение непосредственного переживания на сцене сочетаться с упорным трудом над вокальным и актерским мастерством.

С Шаляпиным Собинов скоро встречается и на общей работе. Летом 1899 г. оба певца выступают на гастролях в Одессе.

Одесса была для Собинова трудным городом. Местные меломаны, воспитанные на итальянских певцах и признававшие из русских теноров только Фигнера, с предубеждением встретили Собинова, но спектакль „Евгения Онегина“ от 15 июня расшевелил одесскую публику. „Успех,—пишет Собинов,—начался еще с первого акта. Публика очень единодушно потребовала биса ариозо. Я биссировал, а потом все пошло, как по маслу“.

Несмотря на то, что первые сценические шаги принесли Собинову большой успех, он все еще не решается отказаться от адвокатской карьеры и обе зимы 1897—1898 и 1898—1899 гг. продолжает юридическую практику, проводя свободные от театра дни в судебных заседаниях или в судебных канцеляриях. Но артистическая популярность перегоняла адвокатскую, и это привело Собинова к курьезному эпизоду, закончившему его юридический путь.

На разбирательстве одного дела, где Собинов выступал как защитник, председатель обратился к юристу-певцу с фразой: „Ну, соловей, что вы нам споете“. И смущенный „соловей“, вернувшись после заседания домой, снял навсегда со своих плеч адвокатский фрак.

Как ни забавен сам по себе этот эпизод, не он, конечно, решил окончательно выбор Собиновым своей жизненной дороги, а его все большее проникновение в сферу музыки и театра и в этом смысле очень характерно одно из его писем, относящихся к осени 1899 г., где Собинов высказывает следующие мысли о значении искусства в его жизни. „Музыка и драма — вот вся жизнь и ей-богу я не стал от этого глупее: Напротив, как-будто многое в жизни становится яснее, все проще, а искусство, развивая эстетическую сторону, сделает и меня как-то чище. Грязь жизни становится противна, и многие дурные побуждения улетают в вечность, чтобы больше не возвращаться. Право, я становлюсь эстетиком в нравственном смысле слова“.

Но и другая сторона в театральном искусстве, кроме эстетически-нравственного ощущения, заставляет Собинова любить свой артистический труд. Это чувство художественной правды, которая становится ему близка в его работе над образами. В этом смысле Собинов особенное значение придает своим одесским спектаклям, которые его мно-

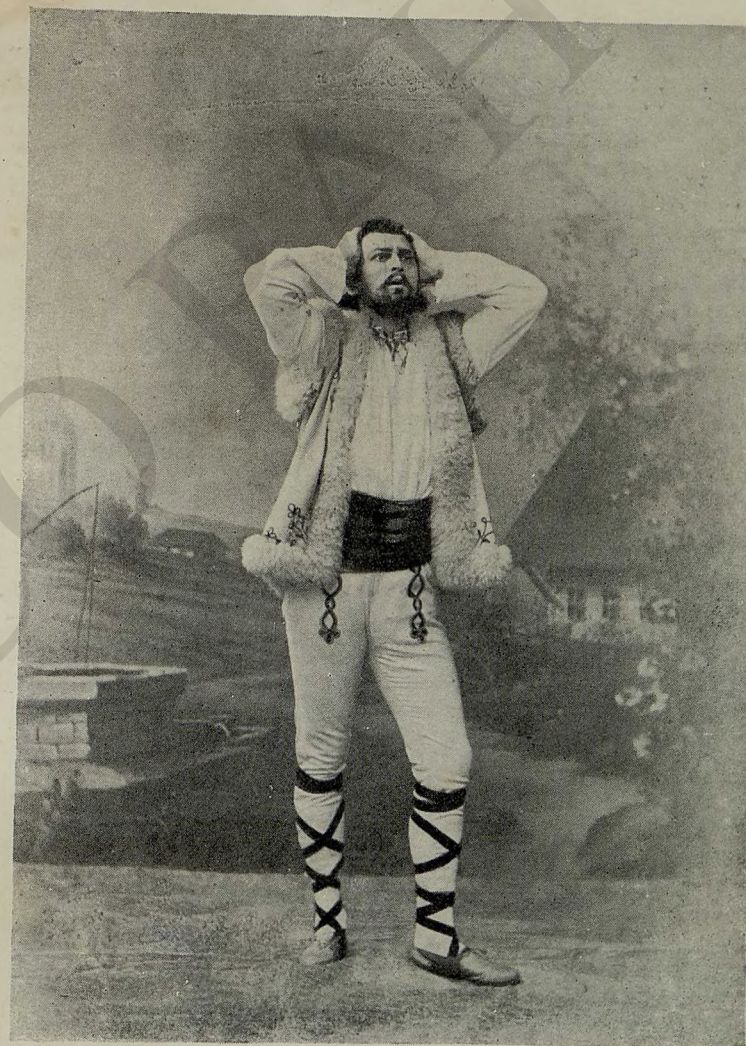
гому научили. „Наши летние скитания,—пишет Собинов в одном из писем,—теперь воочию показали мне, какие важные плоды они мне принесли... Я словно научился ценить эту художественную правду в каждой произнесенной фразе, в каждом движении. Как это ни смешно, но я только теперь смотрю не на певца, а на образы, 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“.

Это новое самочувствие певца сказывается и на его непосредственной работе. После репетиции „Игоря“ он пишет, что он „стал обращать внимание на самые свои пустые фразы вроде — „прости княжна“, — а сцена так и рисуется, а чуть духовный момент прояснился, невольно и фразу произносишь иначе, и насколько же бледно теперь представляется то, что делается у нас в театре. Дальше исполнения указанных композитором знаков — требования дирижера не идут“. И Собинов прибавляет: „Переворот, происходящий во мне, настолько велик, что мне, например, хочется начать снова переучивать „Гальку“ — оперу, в которой образ героя мне ясен во всех подробностях“.

Эти признания достаточно рисуют тот громадный внутренний рост, какой произошел у Собинова за два года его сценической деятельности. Это был уже не просто „голосистый петушок“, каким называли Собинова его товарищи по Филармонии, но художник, стремящийся средствами пения и сценической игры показать живого человека в оперном спектакле. Эти мысли Собинова показывают также его связь с передовыми сценическими веяниями конца XIX века, и в первую очередь с теми идеями, которые легли в основу Московского Художественного театра, открывшего свою деятельность в октябре 1898 г., т. е. через сезон после поступления Собинова на сцену. Счастье Собинова было в том, что он оказался в своем творчестве восприимчивым ко всему лучшему, что делалось вокруг него. Недаром он говорит в своих письмах и о спектаклях частной „Мамонтовской оперы“ (передовом художественном предприятии своего времени); недаром он впоследствии не раз останавливался на значении для него спектаклей Московского Художественного театра, усердным почитателем которого он оставался всю свою жизнь.

Внешне укрепление театральных позиций Собинова отразилось на его новом контракте с дирекцией императорских театров. Подписывая в сентябре 1899 г. новый договор сроком на три года, он взамен прежних двух и трех тысяч стал получать пять тысяч за первый и второй сезон и шесть тысяч за третий. Таким образом, договорные цифры отразили возрастающую популярность Собинова у московских театралов.

Последний сезон старого века, 1899—1900 г., начинается для Собинова новой партией Андрея в опере Чайковского „Мазепа“. В работе над этой ролью Собинов стремится не только к вокальному, но и к актерскому успеху. Он радуется, что на репетиции ему удастся сцена смерти. Он,



Ионтек

„Галька“

по его выражению, „обдумывает в роли все до мелочи“. Костюм Андрея делается по его вкусу. Ему хочется, чтобы у него хватило хладнокровия и выдержки довести работу над образом Андрея до конца. Когда на премьере 9 сентября он не имел уже привычного ему шумного успеха, он тем не менее остается довольным достигнутым результатом, так как считает, что партия ему удалась и вокально, и драматически, а положительная оценка дирижера Альтани и артистов ему кажется вполне достойной наградой за его труд. Вообще, чем больше Собинов завоевывает себе положение, тем спокойнее он относится к внешним знакам успеха, тем более его интересует творческая сторона его работы. Когда ему приходится разучивать партию Джеральда в „Лакме“, он жалеет, что в ней нет драматической ситуации, позволившей ему не ограничиться только чисто вокальной стороной. Его беспокоит лишь, что партия написана „чертовски высоко“ и от этого требует очень больших певческих усилий. Вероятно, эта невыгодная для голоса тесситура заставила Собинова уже в 1908 г. исключить „Лакме“ из своего репертуара, несмотря на то, что собиновское исполнение Джеральда считалось очень удачным.

В этом осторожном подходе к тем партиям, в которых Собинову приходилось бы отходить от своей индивидуальности, Собинов следует тем советам, которые он получил в ту зиму от Владимира Ивановича Немировича-Данченко, проявлявшего к молодому певцу большое внимание. Как раз в зиму 1899—1900 г. у Собинова зародилась мысль приготовить партию Ромео для оперы Гуно, и Вл. И. Немирович-Данченко хотел помочь Собинову в этом трудном деле. В письме от 22 октября 1899 г. Собинов пишет, что во время спектакля „Травиата“ к нему зашел в уборную Немирович-Данченко и сказал ему: — „Ну, что же, будем готовить Ромео. Я нарочно пришел посмотреть вас, чтобы узнать, к чему вас тянет, как вы любите и как страдаете, чтобы сообразно с этим повернуть и Ромео“. Немирович-Данченко сказал Собинову, что он находит у него склонность к проникновению и нежности и к чистой лирике. Он говорил о необходимости для актеров искать себя в каждом герое, исходить из самого себя в каждой роли. Эти указания одного из основателей Художественного театра Собинов запомнил навсегда; поэтому, изучая в дальнейшем партитуры, ища реального подхода к образам, он всегда стремился найти личную ноту в создаваемом образе, установить внутреннюю связь своих переживаний с переживаниями действующего лица.

Широкий творческий подход проявляется у Собинова еще больше в следующий сезон 1900—1901 г., когда от Собинова отходят маленькие партии и когда ему поручают князя в „Русалке“, Самозванца в „Борисе Годунове“, Берендея в „Снегурочке“, принца Рюделя в „Принцессе Грезе“ Блейхмана, Хозе в „Кармен“. Для того, чтобы понять облик Самозванца, Собинов изучает исторические труды Костомарова

и Соловьева, идет в Грановитую палату, чтобы посмотреть портрет лже-Дмитрия. Он задумывается над тем, как изображать Отрепьева в первых двух актах — по Пушкину ли, т. е. очень молодым юношей-послушником, или по указаниям историков, говорящих, что Отрепьев был уже посвящен в диаконы, служил личным секретарем у патриарха Иова, словом, был значительно старше возрастом.

Перед „Снегурочкой“ Собинов идет в Художественный театр, чтобы посмотреть, как играет в драме роль царя Берендея Качалов, тогда только что принятый в труппу Художественного театра. Вернувшись со спектакля, Собинов пишет с восторгом: „Качалов фигурой, голосом, интонацией дает то, что мне всегда хотелось в опере, столько мягкости, добродушия, какого-то патриархального величия в его Берендее“. Это впечатление от качаловской игры настолько у Собинова сильно, что он и свой рисунок оперного Берендея делает с учетом трактовки Качалова.

Третья из ответственных работ Собинова в этом большом для него сезоне был Хозе в „Кармен“. Дирижер Альтани настаивал, чтобы Собинов пел „Кармен“ 29 ноября 1900 г. Но Собинов, уже изучивший партию, считает, что ему надо еще много впеваться. 22 ноября, т. е. за неделю до спектакля, Собинов поет Хозе на оркестровой репетиции и после этого решает, что торопиться петь Хозе для него может быть губительно. Поэтому он отказывается от партии, уже отделанной им до „всяких нюансов и тонкостей“. Этот отказ у Собинова принципиален, ибо он связан с его реальной оценкой своих голосовых средств чисто лирического, а не лирико-драматического свойства. И в дальнейшем он никогда больше не возвращается к „Кармен“, несмотря на то, что образ Хозе ему был близок, понятен и волнующ.

Творческий, а не ремесленный подход к задачам оперного певца сказывается у Собинова и в его резкой критике деятельности монтажной части театра, когда готовится опера „Принцесса Греза“. Собинов возмущается, что в качестве ложа для умирающего Рюделя купили складное деревянное дачное кресло с парусиной, скрипящее по всем шарнирам. Так как монтажная часть не обращает внимания на доводы певца, Собинов на репетиции взамен этого „ложа“ ставит просто стул себе и своей партнерше.

В условиях казенной сцены такое „вольнодумство“ певца вело к неизбежным скандалам. Но Собинов считал, что пора взяться за борьбу со всякой рутиной и косностью, и уже в зиму 1899—1900 года он возглавляет, по его выражению, „какое-то идейное настроение артистов“, решающих хлопотать о всяких животрепещущих вопросах своего быта. Собинов председательствует на общем собрании, участвует в выработке петиции и является одним из инициаторов отмены бисов в оперном театре. Не дожидаясь решения дирекции, он на первом же спектакле, в котором участвует, отказывается бисировать арию, несмотря на настойчивые требования повторения.

Сезон 1900—1901 г. заканчивается для Собинова — „завоеванием Петербурга“. Это происходит во время его гастролей в оперной антрепризе Любимова и Фигнера, которую те организовали весной 1901 г. в Консерватории. Впервые через четыре года после начала своей работы в опере Собинов выступал перед петербургской публикой как оперный певец. В его репертуаре стоят „Травиата“, „Риголетто“, „Фауст“. „Травиата“ шла 21 февраля, а на другой день Собинов пишет в Москву: „Вчера был дебют, в общем он сошел очень удачно, особенно если принять во внимание, что я не рекламировался, что молва обо мне самая ничтожная и что мой дебют был обставлен в высшей степени неблагоприятно. Удачнее всех прошли первый и четвертый акт, сцена с картами была много слабее“.

Однако решительную победу Собинов одержал в Ленском, которого он спел 14 марта. Это была действительно серьезная победа, так как роль Ленского считалась одной из лучших ролей Н. Н. Фигнера, признанного любимца оперного Петербурга. Один из зрителей собиновских гастролей В. Беляев очень интересно рассказывает о „состязании певцов“, или, как он выражается, „двух королей пения“. Это был сборный спектакль 23 марта 1901 г., когда в один вечер давали второе действие „Онегина“ и „Паяцов“. В этот вечер Собинов победил Фигнера в Ленском. Беляев пишет: „Как упоительно прекрасно пел Собинов в тот вечер, он как бы создан был олицетворять собой романтического Ленского. Цветам, вызовам, казалось, и конца не будет. Как-то случайно я, тогда еще небольшой гимназистик, попал за кулисы и увидел Фигнера перед самым его выходом на сцену (Фигнер пел в „Паяцах“). Он волновался так, как вероятно волнуются самые неопытные дебютанты...“ Это волнение, — пишет Беляев, — зависело от того, что „как настоящий художник и как певец-профессионал, Фигнер не мог не сознать, что успех Собинова вполне им заслужен“.

Петербургский успех в „Евгении Онегине“ не остановил Собинова от дальнейшей работы над партией Ленского и, гастролируя в ту же весну в Киеве, Собинов пишет оттуда, что он „в партии Ленского стал находить все более и более разнообразия в интонациях, отдельных фразах. Общий образ от этого еще больше выиграл. Мне говорят кругом, что в моем теперешнем толковании ничего нельзя изменить, но в последний раз я нашел в одном месте нечто совершенно новое“.

В Петербурге Собинов пел и летом 1901 г. в частной антрепризе Максакова, но окончательное признание Собинова Петербургом произошло в декабре того же 1901 г., когда Собинов впервые выступил на сцене Мариинского театра в той же партии Ленского. Рецензент „Петербургского листка“ дает подробную картину этого триумфального для Собинова спектакля, состоявшегося 18 декабря. Налицо были все черты выдающегося успеха: „переполненный зал, особое оживление в публике, стон от громовых рукоплесканий и бесконечных вызовов“.

О самом Собинове мы читаем в этом отзыве следующие восторженные строки: „Какой свежестью, какой молодостью веет от бесподобной сценической передачи Собиновым роли Ленского. Сколько неподдельного чувства, чисто юношеского увлечения и трогательной простоты в игре... на одинаковой художественной высоте стоит у него и вокальное исполнение партии Ленского. Столько в его пении мягких задушевных нот, как мягко, красиво звучит его голос, какое у него чудное „медо-воче“, как деликатно и выразительно, с какой разнообразной нюансировкой поет он от начала до конца всю партию“.

Сезон 1901—1902 г., во время которого Собинов спел в Москве новую оперу „Сын мандарина“ и „Песнь торжествующей любви“ Симона заканчивал в его жизни первое пятилетие театральной работы.

Молодой певец, которому весной 1902 г. исполнилось тридцать лет, мог бы с гордостью обозреть начало своего пути. За пять лет он не только завоевал любовь публики обеих столиц, не только приобрел имя, но очень вырос и как художник. Самое главное, у него сложился определенный подход к творческой работе, строгое и критическое отношение к своим достижениям, неустанное стремление все совершенствовать и совершенствовать даже мало удавшиеся образы. Собинов как художник-реалист уже вполне определился в эти первые сезоны, и в дальнейшем ему приходилось развивать и углублять правильно найденные методы своего творчества.

Собинов мог быть доволен и своим материальным положением. Начав службу в Большом театре с окладом в две тысячи рублей, он весной 1902 г. заключил новый, третий, контракт сроком на два года, по двенадцать тысяч рублей за сезон, считая норму в тридцать спектаклей, т. е. по четыреста рублей за выход. Таким образом, понадобилось только пять лет, чтобы вывести Собинова на вершину его славы и поставить его имя в ряды первых имен русской оперной сцены начала XX века.

1902 год отмечен в творчестве Собинова и осуществлением его артистической мечты создать на сцене образ Ромео. Премьера этого этапного для Собинова спектакля состоялась на сцене Большого театра 25 октября 1902 г. и с этого времени Ромео входит в список „коронных партий“ русского тенора.

К роли Ромео Собинов готовился давно. Однако для того, чтобы вплотную подойти к этому шекспировскому герою, преломленному в опере через далеко не шекспировскую музыку Гуно, Собинову надо было пережить влюбленность в Италию, надышаться ее воздухом, прикоснуться к сокровищницам итальянского искусства, уже не говоря об изучении тайн итальянского бель-канто.

Первую поездку в Италию Собинов совершает еще летом 1900 г. и с этой поры он становится на всю жизнь страстным поклонником великой культуры старой Италии эпохи Возрождения. Казалось, что он



„Князь Игорь“ на сцене Московского Большого театра 1898 г.
Сцена 1-го акта. — Владимир Игоревич — Л. В. Собинов

никогда не мог налюбоваться шедеврами итальянской живописи, поэтому при каждой возможности он совершал паломничество в старинные итальянские города. В Италию Собинова влекли и чисто профессиональные певческие интересы. Сюда, начиная с 1901 г., он неукоснительно приезжал для того, чтобы проходить с прославленными итальянскими маэстро свои партии, сюда он приедет и для того, чтобы выступать в знаменитом миланском театре „Ля Скала“.

Летом же 1902 г. Собинов специально приехал в Италию для занятия с маэстро Росси над партиями Ромео и Вильгельма Мейстера в опере „Миньона“ Тома. Одновременно Собинов собирает материал и для партии Паоло, которую он предполагает исполнять в опере „Франческа да Римини“ Направника. По письмам того лета мы можем проследить, как Собинов вел всю эту подготовительную работу к сезону.

Проезжая через Вену по пути в Милан, он „обежал“ десяток книжных лавок, ища чего-либо относящегося к Вильгельму Мейстеру и Ромео. Хотя поиски его не оказались особенно плодотворными, он все же приобрел иллюстрированное издание Гёте, немецкое сочинение, посвященное шекспировским героям, где нашел интересный рисунок для грима и костюма Ромео. Наконец, он купил два громадных тома истории костюма. „Все это, — пишет Собинов, — теперь вожу с собой“.

В Милане Собинов познакомился с профессором миланской Академии Фалоне, который дал ему возможность посмотреть картины современных художников, недоступные для публичного обозрения. Здесь внимание Собинова останавливается на картине, изображающей Паоло и Франческу. Он осматривает также произведения старинных художников, покупает акварель, воспроизводящую фреску Луини, заказывает копию с изображения „одного святого“. Все это ему нужно для Ромео и Паоло.

Основные занятия Собинова в Италии, конечно, сосредоточиваются на уроках пения. Пением он занимается два раза в день. Его заботит итальянское произношение, для этого он берет уроки декламации у драматического актера, одновременно он занимается фехтованием и работает над русским переводом своих партий (Собинов всегда очень тщательно относился к тексту). Его радует, что он достал „чуждые венецианские материалы“, из которых заказывает себе костюм Ромео.

С ним начинают уже заговаривать здешние оперные агенты по поводу возможных спектаклей в „Ля Скала“, но Собинов пишет, что он не торопится, потому что он сначала хочет спеть по-итальянски в спектаклях той итальянской оперы, которая обычно гастролировала каждую весну в Петербурге. „Если они будут удачны, — говорит Собинов, — буду приглашен в „Ля Скала“ и приглашен с честью без всяких происков“.

Сезон 1902—1903 г. в отличие от предыдущих сезонов Собинов уже делит между Московским Большим театром и Петербургским Мариинским. Правда, его базой остается попрежнему Москва, где он поет в первый

раз и Ромео и нового Фауста в „Мефистофеле“ Бойто, но сам сезон он начинает в Петербурге, исполняя „Демона“, „Онегина“ и „Фауста“ Гуно. Любопытно, что „Фауст“ Гуно все больше и больше раздражает Собинова из-за его либретто. В одном из писем он говорит, что „либретто „Фауста“ так составлено, что из него решительно ничего сделать нельзя“. Собинов же всегда любил не только петь, но и создавать образ на сцене. Вокальная сторона не исчерпывала его художественной фантазии.

В Петербурге Собинов закончил сезон 1902—1903 г., но не на сцене Мариинского театра, а в Консерватории на спектаклях итальянской оперы (антреприза Гвиди и Угетти).

У итальянцев Собинов пел Ромео, „Миньону“ (новая для него партия Вильгельма Мейстера) и „Онегина“ по итальянски. Несмотря на исключительно сильную труппу, куда входили такие силы, как баритон Джиральдони и сопрано Тетрачини, Собинов с честью выдержал нелегкое испытание. Настороженное любопытство, с каким итальянцы встретили русского певца, сменилось горячей дружбой. После гастролей итальянские певцы зовут его в Лондон, в Америку и т. д., и Собинов, сообщая об этом, восклицает с мягкой иронией: „Мечты, мечты“. Не забывает Собинов отметить свой успех и у очень строгих критиков — театральных рабочих. В одном из писем, где он сообщает о „выдержанном экзамене“, он добавляет: „Кто остался мною доволен, так это рабочие“.

С итальянской оперой в России Собинов уже не расстанется и впоследствии, выступая в этих традиционных „итальянских сезонах“ вплоть до 1914 г., последнего приезда итальянцев в Петербург. Наряду с Большим и Мариинским театрами это была третья сценическая площадка, где Собинов показывал и свои новые оперные партии и свое искусство пения.

Лето 1903 г. снова заканчивается поездкой Собинова в Италию для изучения новых партий — Лионеля в „Марте“ и Вертера, которых ему предстоит петь весной 1904 г. Этими операми Собинов и занимается в Ливорно и Милане с маэстро Барбини и Капонэ.

Партией Вертера Собинов очень доволен. „Партия отличная, очень трогательная, Массне сумел передать музыкой образ Вертера мастерски. Присматриваясь же к положению Вертера на сцене, приходится сознаться, что роль Вертера очень трудна. Больше чем когда-нибудь я считаю нужным посмотреть оперу предварительно в Париже. Вероятно, и в музыкальном отношении есть традиция, установленная автором. Занимаюсь с маэстро пока раз в день, но всегда больше часа. Затем сам в течение дня просматриваю по моему методу, т. е. одним пальцем“.

Вместе с Вертером Собинов проходит партию Лионеля в „Марте“, про которую он пишет: „трудна, проклятая, так как надо петь ее очень легко“. К тому же она написана очень высоко и „впеваться

приходится в поте лица". Но результатом работы над „Мартой“ Собинов доволен, так как ария удается, а „весь ее шарманочный, пошлый характер улетучился“.

В Ливорно Собинов много посещал гастроль знаменитой итальянской драматической актрисы Тины ди-Лоренцо. Одна из пьес, в которой выступала Лоренцо — „Балерина“ Прага, привлекла внимание Собинова и он решил перевести ее на русский язык. Это намерение он осуществил, и пьеса Прага появилась на русской сцене в 1905 г. в переводе Собинова. Имя переводчика привлекло к себе внимание и в рецензиях отмечался прекрасный литературный язык русского текста.

Летом 1903 г. произошло у Собинова важное для него знакомство: он встретился с директором театра „Ля Скаля“ Рикорди и дирижером Кампанини. Результатом этой встречи явилось приглашение Собинова в театр „Ля Скаля“ для участия в спектаклях сезона 1904—1905 г.

Таким образом, Собинову, завоевавшему себе славу в России, предстояло приобрести мировое имя, выступив в академии оперного искусства, какой считался Миланский театр.

Сезон 1903—1904 г., как и предыдущий, Собинов начал выступлениями в Мариинском театре, затем, вернувшись в Москву, он поет ряд своих старых партий, а из новых „Искатели жемчуга“ Бизе. Партнершей Собинова в „Искателях жемчуга“ была А. В. Нежданова, ныне Народная артистка СССР, и критики отмечали, что „подобную пару исполнителей подобрать очень трудно и Москве остается только радоваться, что она имеет подобные артистические силы“. Великим постом 1904 г. Собинов выступает в новых для себя ролях: в „Вертере“ и Лионеле („Марта“). Вертер потом войдет и в русский репертуар Собинова, а „Марта“ навсегда останется только в числе партий, спетых Собиновым на итальянском языке.

Весной 1904 г. у Собинова кончается его третий контракт с дирекцией императорских театров. При обсуждении нового договора стороны не приходят к соглашению, и Собинов покидает службу в императорских театрах. Наступает трехлетний период его заграничных гастролей, углубление итальянского влияния в его творчестве.

Порвав с императорскими театрами, Собинов подписывает договор с Миланской „Ля Скаля“, где он должен петь зимой 1905 г. „Дон-Пасквале“ Доницетти.

В письме от 30 августа он сообщает, что „Дон-Пасквале“ у него вполне готов, „зато над „Фра-Диаволо“ я сижу, как японцы над Порт-Артуром, но, надо сознаться, и половина дела не сделана, такая это чертовская партия. В ней надо быть блестящим, а для блеска очень много требуется. Я еще предвижу бездну самой разнообразной работы“. Это не мешает впрочем Собинову заняться параллельной подготовкой „Сказок Гофмана“ Оффенбаха.

Через несколько дней после этого письма Собинов заканчивает изучение „Фра-Диаволо“ и констатирует, что партия „отлично лежит в горле, даже колоратурные штучки выходят“...

Закончив подготовку к сезону, Собинов на некоторое время возвращается в Москву, где участвует в ряде спектаклей и концертов, устраиваемых с благотворительной целью на нужды больных и раненых воинов в связи с русско-японской войной.

В середине ноября Собинов снова в Италии, а 7 декабря начинаются репетиции. Его партнершей была знаменитая в свое время певица Розина Сторкио, о которой Собинов отзывается с большой похвалой: „Маленькая миловидная женщина с симпатичной улыбкой и чудесным голосом, при этом она фразирует удивительно интересно, выразительно и весело. Партнерша, одним словом, очень приятная“. Первая репетиция проходит удачно, и Собинов с юмором добавляет, что он судит о своей удаче главным образом по тому, „с какой предупредительностью курьер отправлял мою карету и как раскланивался швейцар у ворот“.

Удачно проходит и оркестровая репетиция. Собинов очень доволен своим успехом у оркестра и это его окрыляет.

Наконец 21 декабря состоялась и самая премьера, принесшая Собинову блестящий успех. В газетах писалось о „золотом голосе“ Собинова, полном металла и в то же время мягком, ласкающем богатыми красками, чарующем нежностью. Отмечалась удивительная ясность дикции, точность модуляций, верность чистейшим традициям оперного искусства. Предсказывалось великолепное будущее.

Опера „Дон-Пасквале“ пользовалась успехом у публики и прошла с участием Собинова 14 раз при полных сборах. В Италии Собинов оставался до марта, но его тянуло в Россию, ему казалось, что в России наступает новая жизнь, весна русской жизни.

Когда Собинов в Италии узнает о падении Порт-Артура, он следующим образом оценивает в одном из писем политическое положение: „Если трезво разбираться в оценке событий и без излишнего шовинизма, то приходится сознаться, что дело нами проиграно на чистоту и я думаю, что пройдет не много времени, мир будет заключен, эта несчастная бесславная война кончится к нашему благу, так как возврата к прошлому не может быть, и действительно настанет весна русской жизни. Исторические законы неумолимы. Бюрократы, чиновники, охранители, дворники и городовые общественной жизни потерпели поражение решительное, от которого им уже не оправиться. Горечь и обида, наполнившие душу в первый момент, сразу прошли и я теперь светло и весело гляжу в наше будущее. Как хотелось бы теперь быть в России“.

Когда в Москве на общем собрании комитета пособий нуждающимся студентам Московского университета Собинова избирают почетным членом общества, он считает это важным событием в своей обществен-

ной жизни. „Я сейчас же дал ответную телеграмму на имя Иванцова, — пишет Собинов. — Так как мой благодарственный ответ совпал с Татьянинским днем, то я не удержался и сказал несколько горячих слов. Часть их потом, по здравом размышлении, я выкинул, но все-таки боюсь, что телеграмма не дойдет по назначению“.

Вернувшись в Россию, Собинов снова поет в итальянских спектаклях, где выступает, как и в Милане, с „Дон-Пасквале“. Летом же в частной петербургской опере он поет впервые по-русски „Фра-Диаволо“, хотя и считает свою работу далеко незаконченной. В одном из писем он говорит, что он торопился спеть „Фра-Диаволо“ по-русски, так как должен в ней дебютировать в Милане. „Работы предстоит еще много, так как самый характер партии не подходит к моей артистической индивидуальности, которая, насколько я себя понимаю, склонна больше к элегии, чем к брио“.

Эта самооценка Собиновым своей артистической индивидуальности очень важна, так как она предопределяет весь его дальнейший выбор партий и ту работу, которую он проводит над их воплощением.

Жизнь в России кажется Собинову полной надежд и самых светлых перспектив. Когда одна из его корреспонденток пишет ему письмо полное пессимистических настроений, Собинов отвечает ей строками, хорошо характеризующими социальный оптимизм Собинова, столь присущий его натуре.

„Уныние, — пишет Собинов в этом письме, — неуверенность в силах, скука жизни не должны быть свойствами молодости, особенно в то время, которое мы переживаем, время, полное надежд на будущее, когда чувствуется ясно заря новой светлой жизни. Помните, что будущее принадлежит молодому поколению, которое должно быть во всеоружии и знания и энергии, когда настанет его пора. Можно было грустить и тяготиться жизнью в годы безвременья, в годы острого тупого гнета, давившего личность везде и во всем, но теперь безвременье миновало, Кашей перестал быть бессмертным, идет весна, и она будет торжеством, где юности будет отведено самое почетное место, потому что на ней починут все надежды“.

Весной 1905 г. Собинов, как офицер, был призван из запаса на военную службу и после кратковременного пребывания в одном из пехотных полков зачислен на службу в главное управление военно-учебных заведений. Однако в августе ему был дан отпуск и разрешение продолжать артистическую работу. На основании этого разрешения Собинов снова подписывает контракт в Милан на весь сезон 1905—1906 г. Ему предстоит петь „Травиату“, „Фра-Диаволо“ и „Манон“.

В Италии Собинов снова занимается прохождением партий и берет уроки у маэстро Росси. „Травиату“ он разучивает „теми традициями пения, как пели артисты „di una volta“ („ди уна вольта“), о которых Росси говорит всегда со слезою в голосе и с мечтательными глазами“.

Общая демобилизация возвращает Собинова на короткий срок в Россию. Зачислившись снова в запас, он уезжает на сезон в Милан и начинает готовиться к выступлению в опере „Фра-Диаволо“ под дирижерством Муньяни. Партнершей Собинова во всех его спектаклях снова является Розина Сторкио. Первая репетиция состоялась 6 декабря, а 7-го Собинов пишет в Россию о своих первых впечатлениях: „Ну, вот, моя артистическая жизнь началась. Вчера была первая репетиция днем в театре. Мы прошли только первый акт, зато на славу. Там у меня есть одна скороговорка, которая никак не выходит. Над этим посмеялись, пришлось упростить слова, а так в общем я не получил ни единого замечания. Мне особенно важно, что прошли без всяких указаний речитативы. Вечером была вторая репетиция у Сторкио. Прошли и второй акт. За серенаду были замечания насчет дыхания. Сегодня вечером третья и самая страшная. Пойдет третий акт с этой колоссальной арией. Тут уж наверное я не оберусь замечаний“. Однако опасения Собинова не оправдываются, работа протекает благополучно, и он говорит вскоре о том, что он освоился, перестал бояться, ездит спокойно на репетиции и поет партию наизусть.

Работа над „Фра-Дьяволо“ не отвлекает Собинова от совершающихся в России революционных событий. Наоборот, каждый номер русской газеты, каждое письмо из Москвы заставляет его горячо реагировать на происходящую борьбу с самодержавием.

Получив случайно три номера „Сына отечества“, Собинов пишет 10 декабря: „За время моего отсутствия я как-то отстал от действительной жизни и борьбы интересов в России. Прочитанные номера всколыхнули во мне опять всю эту ненависть к околающему режиму, к несчастью продолжающему отравлять все запахом своего разложения. Читая вчера эти газеты, я забыл свои репетиции и снова душой пережил все то, чему был свидетелем, начиная с октябрьских дней“.

А когда в одном из полученных им московских писем он читает, что революционеры совершали жестокости, то он отвечает на эту фразу горячей отповедью: „Если суд над некоторыми чересчур усердными слугами порядка можно считать жестоким самоуправством, то ты подсчитай море жестокого бесчеловечного беззаконья, которое совершено правительством за последние годы, за последние месяцы и за последние дни. Правительство одержало победу, это правда, но победу постыдную, которая все равно не спасет от кризиса, от краха. И это будет великий день отмщения, и я хотел бы увидеть, хотел бы дожить до этого дня“.

„Фра-Диаволо, к которому готовился Собинов, прошел 30 декабря, 27 января прошла „Травиата“, за ней „Манон“ и наконец „Фальстаф“ Верди, в котором также участвовал Собинов. Он очень боялся „Травиаты“, так как партию Альфреда в „Ля Скаля“ пели все знаменитые тенора, но уже на репетициях он имел успех и у оркестра и у хора, а премьера принесла ему полный триумф. Газеты писали, что

„тенор Собинов превзошел все ожидания. Можно легко было вообразить, что это будет идеальный, совершеннейший Альфред по изящной внешности и благородным манерам. Но никто не мог предвидеть, что его голос найдет такие захватывающие, такие страстные оттенки“.

Еще больше похвал выслушал Собинов за партию Де-Грие в „Манон“. Итальянские критики наперебой хвалили и характер пения Собинова, и его игру. Отмечались грация и нежность, с какой Собинов передает музыку Массне, эlegantность игры, общая интеллигентность исполнения.

Лето 1906 г. Собинов проводит в Москве и Петербурге, выступая в частных операх. Во время своего петербургского пребывания он посещает заседания Государственной думы и Государственного совета. В одном из своих писем он дает следующее описание заседания в Государственном совете: „Принесли мне билет на заседание Государственного совета, где сегодня должен был слушаться законопроект Государственной думы об отмене смертной казни. Хоть и спектакль у меня сегодня, но я все-таки поехал туда. Само заседание происходило в зале дворянского собрания. Просидел я целый час, но так в отчаянии и ушел, не дождавшись ничего интересного. Видел я, правда, всех этих вершителей российских судеб. Но то, что слышал, было вяло, безжизненно, мало кому нужно. Общее настроение — это полное равнодушие одних и олимпийское спокойствие других, которые все равно знают, чем кончится собрание. И публика здесь особого рода — светский народ, рассаживаемый молодыми людьми в вид-мундирах с отличными манерами. То ли дело в Думе — там жизнь, интерес и борьба, а здесь какая-то сухая болезнь, трава забвения“.

Сентябрь 1906 г. Собинов проводит опять в Милане, где готовится к новому заграничному сезону, на этот раз в Монте-Карло. Он работает с маэстро Делли-Понти, с которым готовил в прошлом году „Манон“. Из всех итальянских преподавателей пения Делли-Понти его удовлетворяет больше других, поэтому с этих пор Собинов занимается только с ним.

С Делли-Понти Собинов заново проходит герцога в „Риголетто“ и Фауста в „Мефистофеле“ Бойто. Вместе с тем он разучивает „Сонамбулу“, которую на сцене никогда не пел. Это разучивание „лишних“ опер всегда было свойственно Собинову, потому что он считал, что певцу нужно для обогащения его творческой палитры знать значительно больше партий, чем этого требует текущий оперный репертуар.

„Мефистофель“ требует от Собинова больших усилий, потому что, как он пишет, „по-русски выучено было все довольно небрежно, а главное слишком открытым теноровым звуком, не подходящим к Фаусту, особенно в первых двух актах, так что приходится работать над звуком“.

Над „Мефистофелем“ Собинов работает по утрам, так как „для партии Фауста требуется очень круглый, широкий звук, который есть, главным образом, утром. Для „Сонамбулы“ же нужно петь более легким, более открытым звуком“.

Взявшись за „Риголетто“, Собинов обнаружил много недостатков и в произношении и в деталях исполнения. И он замечает: „Мне даже неловко стало, что эту партию я пел несколько раз по-итальянски, придется посидеть“.

Сезон в Монте-Карло должен был начаться только во второй половине зимы. Поэтому Собинов снова возвращается в Россию, где поет в концертах и гастролит в оперной труппе Зимина. Он также участвует в прощальном бенефисе Альтани в Большом театре и в бенефисном спектакле оркестра, а в декабре Собинов снова подписывает с дирекцией императорских театров новый, четвертый по счету, контракт, начиная с 1 сентября 1907 по 1 сентября 1910 г. На этот раз его годовой оклад уже равняется тридцати тысячам за тридцать пять спектаклей в сезон.

Собиновские спектакли в Монте-Карло как бы заканчивают „иностраный период“ в его творчестве.

В Монте-Карло Собинов гастролит вместе со Сторкио, Титто Руффо и Шаляпиным. Он поет „Дон-Пасквале“, „Риголетто“ и Фауста в „Мефистофеле“. Все спектакли пользуются колоссальным успехом, но Собинов говорит, что он не получает от них артистического удовлетворения, так как публика в Монте-Карло „при всей ее исключительной эlegantности и аристократичности ничего не понимает“.

Из Монте-Карло вся труппа переезжает в Берлин, где Собинов в том же ансамбле поет „Мефистофеля“.

Весной 1907 г. Собинову исполняется тридцать пять лет и вместе с тем исполняется первое десятилетие его сценической работы. Эти первые сценические годы являются в его жизни наиболее интенсивными по количеству спетых им партий тенорового репертуара. За эти годы Собинов приобретает мировое имя и получает всеобщее признание как певец исключительного вокального обаяния, как артист, вносящий в свое исполнение большую интеллектуальность и культурность.

На пороге нового десятилетия Собинов стоит полный юношеских сил и вместе с тем зрелый по своим творческим взглядам и по своему строгому критическому отношению к своим театральным достижениям. Он возвращается на императорскую сцену, обогащенный тем драгоценным опытом, который ему дала Италия и неустанная работа с лучшими итальянскими маэстро того времени.

Второе десятилетие творческой жизни Собинова началось под знаком „Лоэнгина“. Хотя Большой театр предполагал возобновить эту оперу

Вагнера только в сезон 1908—1909 г., но Собинов уже летом 1907 г. начал готовиться к этой, исключительно волновавшей его, работе.

Уехав, как всегда, на август в Италию, он пишет В. П. Коломийцову, что, повторяя с Делли-Понти „Вертера“, „Искателей жемчуга“, он начал учить и партию Лоэнгрина. Собинов изучал текст „Лоэнгрин“ сначала по-итальянски, но просил Коломийцова сделать для него новый перевод. Когда русский перевод был получен, Собинов писал: „Все боевые номера производят на меня очень живое, яркое впечатление. Поэтическая струнка дает прелесть даже шероховатостям текста, неизбежным в точном переводе такого серьезного автора, как Вагнер. А главное, музыка слов соответствует тому толкованию роли, которое хотя пока еще неясно, но уже зарождается в моей душе. В словах много реального чувства, а Лоэнгрин мне именно таким и представляется во всех сценах с Эльзой, где он так ярко рассказывает ей о своей чудной поэтической, но непременно земной любви. Одним словом, перевод мне по душе“.

Предчувствуя, что Лоэнгрин будет „новая хорошая роль“, Собинов готовится к этому выступлению не только вокально. Как он впоследствии писал в своей автобиографии: „Я очень много времени потратил на изучение источников, послуживших Вагнеру для текста этой музыкальной драмы. Мне в этом много помог Кюфферат, превосходный толкователь Вагнера“. Собинова волновало утверждение, что самая легенда носит интернациональный, а вовсе не узко-германский характер. У Веселовского он прочитал, что первые зачатки легенды о Граале встречаются в ассирийских сказаниях и что в основе истории Лоэнгрин лежит не германский, а кельтский элемент. Это помогло Собинову отказаться от интерпретации Лоэнгрин в духе чисто германского патриотизма с подчеркиванием военного пыла. Лоэнгрин рисовался его воображению „юным рыцарем, обладателем всеобъемлющего знания, сильным духом“. Собинову казалось, что Лоэнгрину недоставало веры, и он пишет, что Лоэнгрин „пришел на землю, чтобы найти эту веру. От любимой женщины он и требует прежде всего веры; трагедия заключается в том, что знание и вера несовместимы“.

Волнует Собинова и внешний облик Лоэнгрин. Он выписывает из Германии множество рисунков для того, чтобы понять, как должен выглядеть Лоэнгрин, и с большим юмором замечает, что эти рисунки „сослужили мне только одну службу,—я убедился, как не следует делать Лоэнгрин“. И он заказывает рисунок грима и костюма художнику Дьячкову, ученику Коровина.

Рассказывая о том, как Собинов готовился к партии Лоэнгрин, мы забегаем несколько вперед, ибо в сезон 1907—1908 г. Собинову не удалось еще выступить с этой партией, занимающей столь громадное место в его репертуаре. Однако, в декабре 1907 г. ему удалось в симфоническом концерте под управлением Зилоти в Петербурге спеть рассказ

Лоэнгрин. Это выступление имело для него громадное значение, так как впервые дало возможность продемонстрировать публично, хотя и на концертной эстраде, новое понимание вагнеровского образа. В письме от 3 декабря 1907 г. к Е. М. Садовской мы находим чрезвычайно интересное описание этого решительного для Собинова дня. „Весь день был настроен очень нервно,—пишет Собинов.—Это со мной всегда, когда я пою что-нибудь новое, а в данном случае для меня очень важно было то впечатление, которое я сделал Лоэнгрином. Столько у нас споров и разговоров было, так что у меня в голове все спуталось. Ария моя, видимо, понравилась и я ее биссировал. Музыканты все наговорили мне любезностей. Я, конечно, чувствовал себя не совсем свободно в необычной обстановке, но сам знаю, что спел очень выразительно и спокойно. Я думаю, что у меня просто инстинктивно намечается еще неиспользованный Лоэнгрин, очень юный и чистый“.

Петербургский концерт несколько скрасил для Собинова впечатление от работы в Большом театре, которая ему не давала никакого удовлетворения.

„Шутка сказать,—пишет он Коломийцову 8 октября,—поступить снова в Большой театр для того, чтобы тянуть изо дня в день то „Онегина“, то „Риголетто“, а на закуску „Лакме“. Правда, Собинов должен петь в первой половине сезона Вертера и это его очень радовало. „Но,—пишет он,—когда начались первые репетиции „Вертера“, жар мой начал остывать с каждым днем“. И он рассказывает с досадой о ряде деталей этой рутинной подготовки „Вертера“. „Почему-то не могли найти поющих детей, бегают нескладно по сцене какие-то дети, играют в пудовые бутафорские игрушки, не могут не только спеть, но даже сказать „благодарю“, а поют за них хористки мастеровыми голосами за кулисами“. Когда Собинов этим возмущился и попрекнул Авранека постановкой того же „Вертера“ в частном летнем театре под управлением Купера, тогда решили пригласить ребят из синагоги, и Собинов прибавляет: „В данном случае синагога оказалась в роли Консерватории, как патент на музыкальность“. Его раздражало, что вообще вся постановка была сборной. „Охотничий дом судьи перенесен из микроскопического Нового театра, представь себе этот скворешник на сцене Большого театра. Я чуть не плакал от обиды, но поделаться ничего не могу, будь что будет“.

Своим исполнением „Вертера“ Собинов поднял спектакль на большую высоту. Критики отмечали, что он исполнил гетевского героя тонко, мягко и проникновенно, избежал банальных избитых оперных приемов, вложил в свое исполнение массу своего лиризма, создал поэтический нежный образ томящегося влюбленного и был благородно красив в драматических местах последнего акта.

Одним из представлений „Вертера“ был отмечен десятилетний юбилей творческой деятельности Собинова. Этот спектакль состоялся

16 декабря 1907 г. и послужил поводом театральным критикам подвести некоторые итоги творчества молодого певца. В журнале „Русский артист“ появилась статья, где говорится о Собинове как провозвестнике новой эпохи в оперном театре, эпохи высокого и осмысленного взгляда на оперное искусство. Собинов назывался певцом высшей культуры, певцом, ясно понимающим задачи искусства, человеком с полным и определенным художественным мирозерцанием, сознательным и вдумчивым... Этот широкий кругозор, который был у Собинова-артиста, и делал его, как отмечалось в той же статье, знаменем нашего времени. Он не превратился в певца-ремесленника, выставляющего на показ только голос, а соединил лирику своего пения с неустанной работой и над вокальной и над сценической игрой.

Эти итоги не были преувеличением, так как для всех было очевидно, какой громадный прогресс совершил в своем искусстве Собинов от скромного Синодала в „Демоне“ до таких выдающихся и законченных образов, как Ленский, Ромео, Вертер.

Любопытно, что, работая в то же время над старыми партиями, Собинов готовился к ним заново. Когда в бенефис режиссера Василевского была поставлена 27 декабря „Снегурочка“, Собинов мечтал для своего Берендея воспользоваться непосредственно указаниями самого Римского-Корсакова. „Хотя,—как он пишет с присущим ему юмором,—я отлично понимаю, что к Римскому, не так, как к Риму, далеко не все дороги ведут“.

Вторая половина сезона 1907—1908 г. связана у Собинова снова с иностранными гастролями. На этот раз он едет в Испанию, чтобы выступать в Мадридском театре. В его репертуаре стоит „Мефистофель“ Бойто, „Манон“ Массне и „Искатели жемчуга“ Бизе. Петь он должен был по-итальянски в ансамбле первоклассных итальянских певцов.

Выступления в Мадриде очень волновали Собинова, так как когда-то мадридская публика считалась самой строгой и весьма несдержанной в знаках своего одобрения или недовольства. Особенно рискованно для Собинова было петь „Искателей жемчуга“, которые не шли в Мадриде лет 18 после смерти знаменитого испанского тенора Гайаре, любимца мадридской публики. Партия Надира была не только коронной партией Гайаре, но и последней в его жизни. В канун своей смерти Гайаре как раз выступил в „Искателях жемчуга“, и эта опера для мадридской публики прозвучала, как реквием замечательного певца.

Мадрид для Собинова был как бы экзаменом на аттестат художественной зрелости. Эти испанские выступления по своему значению не уступали итальянским гастролям в „Ля Скала“ и, подводя итоги своему 35-тидневному пребыванию в Мадриде, Собинов так характеризует в одном из писем то значение, какое имел для него Мадрид. „Когда удастся певцу ревниво следящую за ним аудиторию захватить и исторгнуть у нее вздох удивления, то значит, что это было действительно хорошо.“



Герцог

„Риголетто“

ОТДѢЛЕНІЕ
по охраненію общественной безопасности
и порядка въ г. Москвѣ.



С П Р А В К А.

С О Б И Н О В ъ Леонидъ Витальевъ, артистъ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ, на бывшемъ 26 января
1902 года въ помѣщеніи Московскаго Литературно-
Учужественнаго кружка чествованіи Петербург-
скихъ писателей П.Вейнберга и Михайловскаго, въ
рѣчи своей указалъ на угнетенное состояніе со-
временнаго русскаго Общества и заявилъ о своемъ
полномъ сочувствіи студенческому движенію.

Кромѣ того СОБИНОВЪ въ 1903 г. полученный
имъ съ концерта въ Московскомъ Филармоническомъ
Обществѣ гонораръ въ 1000 рублей пожертвовалъ
его въ пользу пострадавшихъ въ Гомелѣ евреевъ и
въ благодарность за это получилъ отъ представи-
телей еврейскаго общества вѣнчокъ съ надписью:
"Правая рука пусть не вѣдаетъ, что творитъ лѣвая"

Другихъ свѣдѣній о СОБИНОВѣ въ отдѣленіи
не имѣется.

" 8 " Іюля 1911 года.

Царская охранка, как видно из этого документа, следила за Л. В. Собиновым и за его общественно-благотворительной деятельностью

Когда вместе с залом аплодирует и хор, и рабочие на сцене, и сторожа — вот это значит, что искусство в данную минуту исполнило свою первую священную заповедь: оно дошло до человеческой души и на безмерную высоту отделило ее в эту минуту от грешной неприхотливой оболочки. Это я говорю по совести. Эти минуты и для меня лучшие в жизни. Ради них я не спал ночей, шатался по комнате из угла в угол, мучительно решал вопрос — чего мне нехватает в том или другом месте оперы. И я уехал из Мадрида в десять раз опытнее того, каким приехал. Я сам научился говорить с душой слушателя. И вот этим-то я считаю себя обязанным этой неводержанной, иной раз беспощадной публике райка. Они дали мне понять, в чем секрет укрощения этого чудовища, и я его постиг. За это я благодарен Испании безмерно“.

На обратном пути в Россию Собинов еще поет в Берлине в симфоническом концерте под управлением Кусевицкого, где исполняет не только русскую музыку, но и Бетховена, причем „Аделаиду“ поет на немецком языке. Затем следуют гастролы Собинова в Киеве, традиционные выступления в итальянской опере в Петербурге и, наконец, обычная вокальная работа в Милане перед началом сезона. Но за всем этим течением обычной собиновской жизни таится его главнейший творческий интерес: впереди Лоэнгрин, это действительно генеральное сражение в творчестве Собинова.

Лоэнгрин Собинов поет в первый раз в Москве 10 декабря 1908 г., а 17 января 1909 г. он поет Лоэнгрин в Петербурге в Мариинском театре. Несмотря на громадный успех Собинова в Москве, где он спел Лоэнгрин пять раз, Петербург в лице Мариинского театра встретил его весьма сдержанно. Собинов пишет: „Недоверие и любопытство было общее, но под конец, видя мою уверенность и спокойствие, поняли, что тут не разживешься. В общем все это было очень противно, и я приехал с репетиции злоющий. Одно меня утешает, что Направник пойдет за мной и я свое сделаю“. Особенно раздражал Собинова режиссер Палечек, который, ничего не видя, поспешил предупредить Собинова, что в Германии делается то-то и так-то, на что Собинов ему ответил, „что я в России делаю теперь иначе“. Но спектакль „Лоэнгрин“ рассеял все сомнения, и Собинов, сообщая о своем успехе, говорит: „В театре только и было слышно слово „стиль““.

Но, быть может, самым драгоценным для Собинова было признание его Лоэнгрин знаменитым дирижером Артуром Никишем, под управлением которого Собинов пел в Москве 3 ноября 1909 г. в бенефис оркестра. Виктор Коломийцов в своей статье о Собинове приводит текстуально впечатление Артура Никиша от собиновского Лоэнгрин, которое тот высказал Коломийцову. „Знаменитое а *dur alla breve* фортиссимо общего восторга переходит в тающее пианиссимо, в священную тишину, в благоговейное молчание, — прибывший рыцарь обращается к лебедю и прощается с ним... Какое небесное видение! Какой небес-

ный голос! Я дирижирую и чувствую, что невольная слеза катится по моей щеке... Скольких Лоэнгринов пересмотрел я на своем веку, но никогда не переживал такого глубоко-поэтического захватывающего момента“.

1909 год приносит Собинову еще одну новую для него партию, очень творчески взволновавшую его. Это Левко из „Майской ночи“ Римского-Корсакова.

Новую партию Собинов, как обычно, изучает сначала с итальянским маэстро Делли-Понти. В письме от 17 апреля 1909 г. он пишет, что зубрит с Делли-Понти „Майскую ночь“. „Несмотря на русский язык и непривычную его уху музыку дело идет на лад. Трудно мне только справляться с ролью. Все у меня выходит слишком мягко, благовоспитанно, сказал бы я, но в смысле вокальном, то лучше не надо“. Эта удовлетворенность вокальной стороной не мешает Собинову пройти партию еще с композитором Конюсом и окончательно отделать вокальный образ. Только после этих занятий Собинов говорит, что партия у него в кармане. „Весь ее базис, — читаем мы в письме от 4 мая 1909 г., — я построил на лирическом пении. Это будет самое правильное. Всякие этикие ухарства здесь ни к селу, ни к городу. Затем Левко в его рассказе о паничке необходимо сделать наивным, в глубине души верящим в то, что он называет бабьими сказками. Тогда вторая фантастическая половина приобретает определенный смысл, и можно будет всю сцену провести, как сон... в действии“. Весной 1909 г. Собинов участвует в тех симфонических концертах Кусевицкого, которые тот дает в Париже и в Лондоне. Во время этих концертов Собинов знакомится в Лондоне с Кропоткиным и, взволнованный этой встречей, пишет одному из своих друзей. „Мне пришлось встретиться с „лучшими людьми“, как их называл Герцен. Я много почерпнул из беседы с ними и знаю теперь наверное, что когда кончится моя артистическая карьера, я уйду к этим людям“. Эти непосредственные высказывания Собинова лучше другого характеризуют демократическую окраску его политических воззрений и, так же, как в 1905—1906 г., он ярко выражал свои симпатии революционерам, борющимся с самодержавием, так и в 1909 г. в разгар реакции он остается верен своему политическому свободолюбию, которое было одной из основных черт его характера. Недаром на протяжении всей своей творческой деятельности он оставался верным другом студенчества, помогал ему своими студенческими концертами, которые сделались традиционными в художественно-общественной деятельности Собинова. И как раз в 1909 г. Собинов к числу своих обязательных концертов в пользу студентов Московского университета прибавил еще концерты для усиления средств Московского городского народного университета имени Шанявского, и 6 декабря 1909 г. Собинов был избран почетным членом „шанявцев“...

„Майскую ночь“ Собинов спел 6 октября 1909 г. Успех его был громаден, и в одной из рецензий (Ю. Сахновского) говорилось о том,

что „о деталях исполнения Собиновым этой партии можно и следовало бы написать целую брошюру“. До конца 1909 г. Собинов исполняет еще две новых для себя партии. Он поет Финна в „Руслане и Людмиле“ в бенефис артистки Звягиной, а в декабре заглавную партию в опере Кюи „Кавказский пленник“. Но эти обе партии оказались в репертуаре Собинова проходными и не вошли в его основной список.

В 1910 г. у Собинова кончился контракт с дирекцией императорских театров, и на этот раз Теляковскому удалось заключить с Собиновым договор на более продолжительный срок. Этот договор 1910 г., оказавшийся последним договором Собинова с императорскими театрами, имел продолжительность в пять лет и должен был кончиться весной 1915 г. По условиям договора Собинов получал сорок тысяч в год за тридцать два спектакля, которые делились между Петербургом и Москвой.

Однако, главное, чем дирекция завербовала Собинова, это было обещание поставить для него несколько новых опер. Эта сторона дела гораздо больше волновала Собинова, чем высокое материальное вознаграждение, которое при желании он легко мог компенсировать своими гастролями в частной опере и участием в концертах. Поэтому когда весной 1910 г. он в одной из газет прочитал заметку о результатах репертуарного совещания для Мариинского театра, где в числе опер не нашел ничего из того, что было ему обещано директором Теляковским, он пишет в одном из писем: „Если так просто выкинули за борт всякое внимание к моей артистической индивидуальности в Петербурге, то я могу себе представить, как спокойно дадут мне щелчок по носу в Москве, где управляющий фон-Бооль имеет все основания слышать мою фамилию без всякого удовольствия. Прозябать, хотя бы и с пятилетним контрактом, я не имею никакого желания. Отсюда я уже дал телеграмму Теляковскому, прося его написать мне в Москву“.

Приблизительно к этому времени относится разговор Собинова с Теляковским по поводу участия его в „Пиковой даме“. Успех Собинова в „Лоэнгрине“ побудил Теляковского предложить Собинову Германа. На вопрос Теляковского, сколько времени понадобится Собинову для того, чтобы выучить эту партию, Собинов ответил: два года. Теляковский был удивлен таким длинным сроком и указал, что Собинов когда-то выучил партию Ленского в две недели, будучи еще неопытным и юным. На это указание Собинов ответил характерной фразой: „Вот потому что я был неопытным, я и думал, что партию можно приготовить в две недели, а теперь я знаю, что на это нужно не менее двух лет“.

Но если Теляковский оказался в этом вопросе чиновником и не понял, что нужно было во что бы то ни стало Собинова показать в Германе, то сам Собинов не только не отказался от мысли создать новый пушкинский образ, но, как мы знаем со слов людей, его окружающих, готовился к этой партии в течение многих лет и собирался петь Германа уже после Великой Пролетарской революции в Большом театре. Он

подходил к Герману с совершенно новыми замыслами, и только обстоятельства помешали Собинову завершить образом Германа творческую галерею его любимых партий.

Вместо „Пиковой дамы“ Собинову предложили приготовить „Богему“, в которой Собинов собирался дебютировать как режиссер. Он начал, как всегда, с работы над переводом либретто. Проводя лето 1910 г. в Кисловодске, Собинов с головой ушел в редактирование текста „Богемы“. „По твоему совету, — пишет он Коломийцову от 23 июня, — я самостоятельно принялся за „Богему“. На протяжении четырех актов Мамонтов (переводчик либретто) был обруган мною нещадно за искажение смысла текста, за дурацкие ударения и за бездарнейшее отсутствие всякого поэтического духа в самых при этом тонких и деликатных местах оперы. В рассказе я воспользовался существующим и довольно обстоятельным переводом Спасского, а остальное сделал я, ручаюсь, что вполне прилично“.

„Богема“ была закреплена за Собиновым, как режиссером, официально. В журнале распоряжений по московским театрам от 19 октября 1910 г. мы находим пункт, в котором говорится, что „по приказанию его превосходительства господина директора императорских театров на артиста оперной труппы г. Собинова возлагается режиссирование оперой „Богема“, в которой он участвует с правами главного режиссера“.

Новая работа увлекла Собинова и он совместно с режиссером В. П. Шкафером настойчиво вел репетиции, несмотря на то, что постановка „Богемы“ встречала на своем пути всевозможные препятствия. Наконец, 19 января 1911 г. состоялась премьера. Так как 20 лет назад 15 января 1891 г. Собинов впервые появился на подмостках в украинской труппе, то публика устроила Собинову на „Богеме“ чествование по поводу этого своеобразного юбилея. В „Богеме“ Собинов пел также партию Рудольфа, а его партнершей была Нежданова в роли Мими. Собинов-певец имел больше успеха, чем Собинов-режиссер, хотя критики и писали, что в сценической постановке, являющейся плодом сотрудничества Собинова и Шкафера, обнаружено масса художественного чужья и вкуса.

Однако в целом, видимо, постановка не удалась. Отмечались жизненные, правдивые детали. „Но, — как писал Куров в „Раннем Утре“, — в конце концов цельности, общей гармонии не получилось. Были красивые, сильные глубокие моменты, и только“. Указывалось, что во многом помешала режиссеру декоративная сторона. „Коровин не усвоил себе, так сказать, масштаба оперы. Его декорации слишком громоздки. Этот недостаток проходит красной нитью через всю постановку“. Наконец, говорилось о том, что оркестр, которым управлял Купер, доминировал над вокальной стороной, и певцы тщетно старались одержать верх в неравной борьбе.

Вероятно, все эти внутренние противоречия спектакля повели к тому, что „Богема“ прошла в сезон всего лишь один раз.

В декабре 1910 г. Собинову было дано звание заслуженного артиста императорских театров. Это свое производство в артистические „старики“, — *viellard*'ы, как выразился Собинов, он встретил без всякого энтузиазма. Ему казалось, что это звание было результатом каких-то дипломатических, а не художественных соображений Теляковского. В одном из писем Собинов говорит: „Поживем, увидим. Я во всяком случае не думаю ни на секунду обнаруживать какое бы то ни было недовольство, неблагодарность и начать капризничать. Слава богу, до того места, до которого я дошел, я дошел без костылей, без хвоста тети, дошел, как Парсифаль, среди терний и роз, засад и улыбок и просто, как говорят итальянцы, *sinceramente e ferenamente*. Так же пойду и дальше“.

В апреле 1911 г. Собинов поет последний раз в своей жизни в миланском театре „Ля Скаля“. На этот раз он выступает в опере Гуно „Ромео и Джульетта“ с партнершей молодой певицей Бори. Собинов пишет, что его „успех был самым большим из его успехов в Италии. И опера, которую не решались ставить как скучную, и никому не нужную, прошла, как ни одна до сих пор в этом сезоне“. И в другом письме он говорит, что „старая, похороненная, забытая опера „Ромео“, не дававшая никаких надежд дирекции, оказалась гвоздем сезона. Пять полных сборов подряд, успех громадный все время“.

В театре „Ля Скаля“ Собинов должен был выступать в 1914 г. в операх „Лоэнгрин“ и „Фаворитка“. Война 1914 г. помешала этому, и, таким образом, Собинов как певец простился с Миланом в одной из лучших своих партий — в партии вечно юного Ромео.

Впоследствии, уже после кончины Собинова, его итальянские собраты вспомнили о нем в своих письмах с громадной теплотой и любовью. Его партнерша Сторкио говорила о том, что такого Альфреда в „Травиате“ никогда уже не будет больше и что она счастлива, что разделила с ним наилучшие дни своей артистической жизни. Его преподаватель пения Делли-Понти писал о нем, как об артисте необычайной культуры, который все время рылся в исторических книгах, чтобы изучать среду, обычаи и костюмы эпохи, чтобы в точности передать образ, который должен был изображать. Делли-Понти говорит о непревзойденном мастерстве и тонкости Собинова, с которыми он пел, например, знаменитый романс *Sognio* в „Манон“.

И, наконец, сам Тосканини, такой суровый в своих суждениях, отзывался о Собинове с огромной похвалой по поводу музыкальности и ритмичности Собинова.

Еще один суровый ценитель любил Собинова, как певца, это был знаменитый швейцар „Скаля“, гигант Джуссани. Он знал всех вокальных знаменитостей, был приятелем множества музыкантов и певцов. Джус-

сани, скончавшийся за несколько лет до смерти Собинова, вспоминал всегда о нем с восхищением. Он говорил: „Это не только великий певец и актер, но также и *un vero grande Signore*“.

Таков был след, который Собинов оставил в сердцах людей артистического Милана. Вряд ли кто-нибудь из участников спектаклей „Ромео и Джульетта“ весной 1911 г. думал о том, что они видят Собинова на миланской сцене в последний раз. И в памяти миланских меломанов Собинов остался навсегда кавалером де-Грие, Альфредом, Ромео — прекрасными юношами лирического оперного репертуара.

Летом 1911 г. Собинов переживает крайнее недовольство своим положением в императорских театрах. Особенно он недоволен Москвой. Он считает, что дирекция, обещавшая ему — каждый год ставить одну новую оперу специально для него, слово свое нарушает.

В письме к Коломийцову от 8/21 июня 1911 г. Собинов пишет: „Я имел право ждать, что мне в этом сезоне дадут новую оперу, а я остаюсь если не при разбитом, так все же при старом, изношенном корыте. Мало того, контора московских театров не сочла нужным прислать мне ни репертуара будущего года, ни клавирауссуга, ни приблизительное распределение по времени новых постановок, например, „Снегурочки“, в которой, мне казалось, для конторы мое участие должно представляться неизбежным. Так и обстоит дело с Москвой. Я просто вишу в воздухе и не знаю, нужен ли я там кому-нибудь. Это при новом начальстве, при новом режиссерском управлении, при новом дирижере, искренне уверяющим, что они только и служат искусству. Стало быть, или я не подхожу под их представление об оперном искусстве, или я им просто не ко двору. В том и в другом случае я считаю неизбежным отрясти прах от моих ног. Я искусство ношу в себе и меня от истинного искусства не могут отставить неискренние карьеристы“.

Вызывает недовольство Собинова и Петербург, где ему говорили об „Орфее“ Глюка и о „Мадам Беттерфляй“, но не сделали никаких определенных предложений.

Однако, с Петербургом у Собинова дело наладилось, так как в Мариинском театре окончательно решили ставить „Орфея“. Режиссура „Орфея“ была поручена Мейерхольду, декорации должен был писать А. Я. Головин, танцы ставить М. М. Фокин, дирижером спектакля был Э. Ф. Направник. Один из спорных пунктов трактовки „Орфея“ был вопрос о том, кому поручить заглавную партию: тенору или контральто, так как обычно исполнителем Орфея была женщина. Однако, режиссура остановилась на теноровой редакции, и таким образом Орфей был поручен Собинову. В одном из писем Мейерхольда от 14 июля мы находим следующие данные о подготовке к „Орфею“. Мейерхольд пишет, что 12 июля „в 4 часа в мастерской Головина сидим я, Собинов, Терещенко, Головин, Мосолов. Беседа об „Орфее“.

Собинов охотно согласился спеть, ему дан уже клavier, т. е. то издание, которое написано для тенора. С ноября Собинов будет вероятно у нас, „Орфей“ пойдет в декабре“.

Получив клavier „Орфея“, Собинов уезжает в Милан, чтобы подготовить партию с Делли-Понти. Об этих занятиях он пишет в письме от 17/30 августа: „С „Орфеем“ теперь возимся два раза в день. Сперва были как в лесу. Лазили из партитуры в партитуру. В общем, во всем строго придерживались автора и его прямых указаний, привели партию в такой вид, что она исполнима тенором без каких-либо исключительных усилий и должна производить большое впечатление. А как-никак иметь в репертуаре „Орфея“ рядом с „Лоэнгрином“ и другими рыцарями духа, это лестно и звучит гордо. И я теперь полон Орфеем, но могу сказать только, что еще даже черновая работа не вся сделана. Предстоит впереди и хлопот, и труда много“.

В ноябре, как и предполагалось, Собинов приезжает в Петербург и начинает репетировать „Орфея“. Вопрос о теноровой редакции Орфея, однако, не проходит без трений... И здесь Собинову впервые приходится столкнуться с Направником, который „сперва категорически утверждал, что издания для тенора, сделанного Глюком, вообще не существует, и что, стало быть, исполнение партии тенором—ересь“. Собинов пишет: „Теперь, когда ему доказали, что невежество свойственно и большим авторитетам, он упрямо противится моему намерению транспонировать некоторые номера—из уважения к священной памяти кавалера Христофора Глюка... Упрямый чех, так свято оберегающий единство тональности второго акта (не существующее, однако, в той итальянской редакции, которую он так недавно признавал единственно авторитетной), не хочет понять, что та простота и естественность исполнения, которых требовал Глюк, возможны только при удобствах для голоса. И прежде, чем остановиться на той или иной тональности, я перепробовал их все и выбрал ту, где мое исполнение может быть спокойным и естественным“.

Эти недоразумения, впрочем, скоро уладились, и „Орфей“ впервые пошел 21 декабря 1911 г. в бенефис хора императорской оперы.

Успех спектакля был чрезвычайный. Работа Мейерхольда, Головина и Фокина встретила всеобщее одобрение. Музыканты много говорили о выборе теноровой редакции Орфея. Указывалось, что теноровая редакция представляет то большое неудобство, что тесситура главной партии была невероятно высока. Впрочем, все споры за и против исполнения тенором главной партии являлись по мнению музыкального критика Каратыгина неразрешенными, так как „все существующие редакции являются в том или ином отношении комбинационными“.

Непосредственные же зрители получили громадное удовлетворение от образа, созданного Собиновым. Победил Собинов и Направника, выразившего певцу свое восхищение после премьеры.



Л. В. Собинов в рабочем кабинете своей квартиры в Москве

Собинов пел Орфея еще несколько раз в следующих спектаклях, но, к сожалению, этот один из лучших образов собиновского творчества не получил широкого распространения, так как „Орфей“ нигде не шел, кроме Петербурга. Не сохранилось даже фотографий Собинова в этой роли, и только по случайной зарисовке мы можем представить себе облик античного певца в изображении Собинова.

Сезон 1912—1913 г. приносит Собинову только одну новую роль, Вильгельма Мейстера в „Миньоне“, которого Собинов пел в Московском Большом театре 9 ноября 1912 г. Однако, эта роль имела только относительно новое творческое значение для Собинова, так как он пел Вильгельма Мейстера раньше на итальянском языке.

В 1913 г. Собинов создает свою последнюю новую партию на русском языке. Это „Дубровский“ в опере Направника. В первый раз Собинов пел „Дубровского“ в Петербурге 5 декабря 1913 г. под управлением самого автора. Направник остался чрезвычайно доволен исполнением Собиновым партии Владимира, сказав, что „Собинов освежил его оперу“. 27 декабря того же года Собинов пел „Дубровского“ в Москве под управлением В. И. Сука. В критике отмечалось, что „Собинов создал поэтический образ пушкинского героя. Его Дубровский благороден, в нем чувствуется романтизм, которым проникнуто произведение гениального поэта“.

В 1913 г. состоялся своего рода дебют Собинова в литературе. Редакция „Русских Ведомостей“ в лице Н. Е. Эфроса предложила Собинову написать статью о письмах Верди к 100-летию юбилею великого итальянского композитора. Собинов с большой охотой согласился на эту работу, и 29 сентября 1913 г. в номере 224 „Русских Ведомостей“ появился собиновский „подвал“ под названием — „Верди в письмах“. Собинов с исключительной добросовестностью изложил основное содержание „увесистого тома“ — „Эпистолярио ди Верди“. Собинова пленяет в Верди „благородная суровость характера, лойальность, прямота, отсутствие всякого пустого тщеславия, зависти, пустословия, страсти к денежной наживе и параллельно исключительная деликатность, корректность, благородная гордость автора“. Он пишет, что „вся жизнь Верди это — призыв к бесконечному совершенствованию в искусстве для вечного же искусства“. Собинов подчеркивает, что „никакие материальные лишения, заставлявшие работать к сроку на заказ, не щадя сил, ни политические гонения, ни тупая свирепость цензуры не могли погасить святого огня вдохновения, которым пылала гордая душа, не свели к благонамеренному прикрашенному ничтожеству ярких образов его неистощимой фантазии“.

Перечитывая сейчас статью Собинова, ясно видишь, что, характеризуя благородный характер личности и творчества Верди, Собинов это делал не с казенным красноречием, но с подлинным душевным волнением. Идеалы Верди были близки и ему самому, и потому он о них писал с таким подъемом и воодушевлением.

Статья Собинова имела большой успех у читателей и у редакции, а сам Собинов, получив гонорар 84 р. 30 к., радовался этой скромной сумме больше, чем своим большим артистическим заработкам.

В сезон 1913—1914 г. Собинов поет последний раз в итальянской опере, выступавшей в Петербурге. На этот раз он не ограничивается исполнением своих старых партий, но впервые выступает с партией Каварадосси в опере Пуччини „Тоска“. Эта итальянская премьера Собинова состоялась 24 февраля 1914 г. и привлекла громадное внимание зрителей, так как Собинов выступал не только в новой роли, но в роли драматической, а не лирической по преимуществу. В одной из рецензий отмечалось, что Собинов „доказал, что при наличии превосходной дикции, темперамента, вообще сценического дарования, сила голоса в партии такого рода вовсе не имеет довлеющего значения. Ведь драматические эффекты достигаются не только „громовыми раскатами“, составляющими непременную принадлежность доброй старой школы. Собинов дал вполне цельный образ пылкого и независимого итальянца — художника. Ярко проведена им сцена допроса. С каким великолепным пафосом брошены после пытки в лицо тирану Скарпия слова: „Победа, победа, солнце мщения взойди и к победе нам путь освети“.

Думается, что удача собиновского Каварадосси определялась не только его драматическим талантом и умением распоряжаться своими вокальными средствами, но самое главное, — внутренним ощущением тех чувств, которые переживает Каварадосси. В этом смысле статья Собинова „Верди в письмах“ и та характеристика, которую Собинов давал композитору, кажется тоже подготовкой Собинова к образу Каварадосси.

Последние предвоенные годы приносят Собинову всевозможные знаки общественного и „служебного“ признания. Филармоническое общество и Русское музыкальное общество избирают Собинова директором правления. Музыкально-драматическое училище Филармонии постановлением Художественного совета от 17 октября 1912 г. удостоивает его диплома 1-й степени и звания свободного художника, которого он не имел, так как окончил Филармонию только по классу пения. В апреле 1913 г. Собинова делают „солистом его величества“. Собинову в это время исполняется 41 год, и он, как выражается один из его критиков, находится в лучшей поре своего дарования, а талант его достиг полуденного блеска. Когда Собинова в это время одна из газет „анкетировал“ на тему: „когда мужчина становится стариком“, то Собинов очень характерно декларирует свое отношение к старости: „О старости артисты думают меньше всего, особенно русские. И это лучше. Какой океан поэзии, какую массу вдохновения может дать тот, кто не думает о своей старости и потому не скупится на краски, на силу своего дарования. За границей, вы знаете, певец, например, смотрит на себя как на машину, механизм, который нужно беречь от сырости, от лишнего

часа работы. У нас, наоборот, певец не отделяет голоса от своего духовного я. Когда ему хочется, он интересуется природой, поэзией бессонной лунной ночи... Поверьте, от этого только еще более красивым и тонким станет художественный вкус певца. В дальнейшем будут думать так же, как до сих пор. Никогда о прошлом — с грустью, сожалением, никогда в страхе перед призраком... надвигающейся старости. Кто думает больше о молодости, бодрости, красоте и важности жизни, тот никогда не будет бояться надвигающейся старости“...

Война 1914 г. пересекла у Собинова, как и у многих других художников, его творческие планы. В августе 1914 г. Собинов был призван на военную службу и причислен к штабу Московского военного округа. Хотя ему было разрешено совмещать работу в штабе с участием в спектаклях, но он уже не создает ни новых партий, ни новых образов. В 1915 г. кончается у Собинова контракт с дирекцией императорских театров, 23 марта он поет „Манон“ в Большом театре и этим кончается его служба. Нового контракта он не заключает и на предложение Теляковского — возобновить договор отвечает отказом. Отныне артистическая деятельность делится между частными оперными театрами Москвы и Петербурга — Собинов поет то в Петербургском Народном доме, то в Москве в театре Зимина. Переведясь в декабре 1914 г. по службе в Петербург, Собинов прикомандировывается к Главному управлению генерального штаба. 1 апреля 1915 г. он получает разрешение от военного министра устраивать в столице и провинциальных городах концерты и спектакли с благотворительной целью в пользу раненых и больных воинов, а также разрешение выступать в штатском платье. Начиная с этого времени, Собинов со всех своих концертов и спектаклей отчисляет 25% со своего гонорара в пользу раненых. Еще в сентябре 1914 г. Собинов открывает у себя, в московской квартире, лазарет сначала на пять коек, потом на восемь и содержит этот лазарет на собственный счет. Этот лазарет Собинова просуществовал до конца войны. Собинов с исключительной сердечностью относился к обитателям своего лазарета. Он предоставил в пользование выздоравливающих свою обширную библиотеку и много часов проводил с ними в беседах. И раненые всегда называли лазарет Собинова — собиновским университетом, так много почерпали они у него знаний и жизненной бодрости. С другой стороны, Собинов стремится обеспечить больных лучшими медицинскими силами, постоянным врачом его лазарета был доктор Л. Г. Левин, консультантами были профессора В. Н. Розанов и Ф. Ф. Заседателев.

Еще одно звание получил Собинов в эти годы. 27 мая 1915 г. определением Совета присяжных поверенных Собинов был принят в число присяжных поверенных и ему был преподнесен адвокатский значок. Это внимание московских юристов было чрезвычайно приятно Собинову, так как он с большой неохотой расстался в 1899 г. с адвокатурой

и всегда с удовольствием вспоминал о своих первых шагах на юридическом поприще.

Но как ни была широка и интенсивна творческая деятельность Собинова в годы войны, она все же носила характер „прикладной“, а не органической. Однако, приближаясь к концу своего творческого двадцатилетия, которое приходилось на весну 1917 г., Собинов мог с законной гордостью оглядеть пройденный им путь. Революционному народу он мог отдать не только свое незапятнанное имя художника, не только свой громадный опыт певца и артиста, не только вокальное очарование своего изумительного голоса, но широту своего мировоззрения, горячее желание быть полезным трудящимся. Вот почему оказалось для Собинова легким забыть свой титул — „солист его величества“ и стать солистом свободного народа.

5

ПЕРВЫЕ ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ 1917 — 1923

Собинову исполнился сорок пятый год, когда произошла Февральская революция. В ту же весну исполнилось и двадцатилетие его сценической деятельности. Течение событий увлекло Собинова от непосредственной артистической работы в сферу художественно-административных дел и обязанностей. Хотя Собинов с 1915 г. не состоял в числе артистов императорских театров, но его судьба после свержения самодержавия сразу связалась с судьбой бывших императорских театров.

Для того, чтобы лучше понять факты личной биографии Собинова за это время, следует напомнить, как сложилась в новой обстановке статут казенных театров, которые состояли в ведении министерства двора.

Приказом Временного комитета Государственной думы за № 140 за подписью председателя Государственной думы Родзянко предписывалось всем членам дирекции императорских театров беспрекословно и немедленно исполнять все распоряжения комиссара Временного комитета Государственной думы Н. Н. Львова. Все функции по управлению театрами были сохранены за бывшим директором театров В. А. Теляковским. Императорские театры были переименованы в государственные, а всем служащим было предложено оставаться на своих местах. Затем приказом Львова от 6 марта был назначен уполномоченным комиссаром по управлению государственными московскими Большим и Малым театрами, конторой и Театральным училищем — А. И. Южин. Это назначение было сделано по единогласно выраженному желанию всех депутатов московских государственных театров. Южин вступил в должность 8 марта по возвращении из Петербурга. 9 марта

были проведены собрания всего состава Малого и Большого театров, причем Большой театр избрал управляющим — Л. В. Собинова. С этого момента Собинов также являлся товарищем уполномоченного по управлению государственными московскими театрами. Затем 12 марта произошло отделение художественной части от хозяйственного и служебного управления московской конторы государственных театров, и с этого момента художественное управление Большого театра было вручено Л. В. Собинову, а 15 марта его заместителем, как управляющего, был избран артист Ф. В. Павловский.

Первый спектакль, которым открылся после свержения самодержавия бывший императорский Государственный Большой театр, состоялся 13 марта при торжественной обстановке. Собинов, как управляющий театром, произнес со сцены речь, в которой говорил: „Сегодняшний день — самый счастливый день в моей жизни. Я говорю от своего имени и от имени всех моих товарищей по театру, как представитель действительно свободного искусства. Долой цепи, долой угнетателей! Если раньше искусство, несмотря на цепи, служило свободе, вдохновляя борцов, то отныне я верю — искусство и свобода сольются воедино“.

Сбор с этого торжественного спектакля был целиком предоставлен в распоряжение Московского совета рабочих депутатов.

Реформы по управлению бывшими императорскими театрами продолжались всю весну. В Петрограде Временное правительство назначило бывшего председателя Второй Государственной думы Ф. А. Головина комиссаром по ведомству бывшего министерства двора и уделов.

31 марта Головин издал приказ об обособлении внутренней организации обоих московских театров после столетнего общего управления. Во главе каждого из театров были поставлены особые комиссары. Южин был сделан комиссаром Московского Малого театра и московской конторы государственных театров, Собинов — комиссаром Большого театра и театрального училища. За комиссарами сохранялись все права директоров государственных театров. Собинов, вступив в эту новую должность, издал 6 апреля приказ за № 1, в котором писал: „Я с особенной просьбой обращаюсь к моим товарищам, артистам оперы, балета, оркестра и хора, ко всему постановочному артистическому, техническому и служебному персоналу, художественному педагогическому составу и членам Театрального училища приложить все силы для успешного окончания театрального сезона и учебного года училища и для подготовки на началах взаимного доверия и товарищеского единения предстоящей работы в будущем театральном году“.

Как артист, Собинов выступил в Большом театре в первый раз 29 апреля в опере „Искатели жемчуга“. В это время между петроградским начальством и труппой Большого театра возник конфликт на почве понимания автономии Большого театра. Как известно, принцип автономии, связанный с выборностью должностных лиц, считался тогда теат-

рами высшим проявлением их новой революционной природы. Собинову пришлось на своем первом спектакле явиться не только певцом, но также оратором, так как спектакль превратился в своеобразный митинг; в costume Надира Собинов произнес речь, которая заканчивалась следующими словами: „Как выборный управляющий театром, я протестую против захвата судеб нашего театра в безответственные руки. И мы, вся наша громада, сейчас обращаемся к представителям общественных организаций, к Советам рабочих и солдатских депутатов поддержать Большой театр и не дать его на административные эксперименты петроградским реформаторам. Пусть они занимаются конюшным ведомством, удельным виноделием, карточной фабрикой, но театр оставят в покое“.

Спектакль „Искатели жемчуга“ совпал с 20-тилетней годовщиной собиновского дебюта в Большом театре. Так как было не до личных юбилеев, то друзья Собинова чествовали его интимно в существовавшем тогда артистическом клубе „Алатр“. Это чествование носило исключительно веселый и сердечный характер. Хор Большого театра пел кантату, которая начиналась словами:

Леонид Витальевич,
В холод сырость, тень,
Средь глубокой осени
Ты — июльский день.

Одно из приветственных стихотворений заканчивалось словами:

Стал небосвод прозрачно чист,
Сердца поют — пришла свобода.
И ты любимейший солист
Его величества народа.

7 мая Головиным было объявлено временное положение об управлении театрами, выработанное, как говорилось в тексте, „в соответствии с провозглашенными демократическими началами самоопределения и самоуправления отдельных групп сценических деятелей и в целях установления новых форм управления государственными театрами“. Согласно схеме управления, по Москве значились два уполномоченных: один по Малому, другой по Большому театру, из лиц, избираемых театрами. Последствиями данного положения явилось полное разделение административного и хозяйственного аппаратов Большого и Малого театров, а Собинов был утвержден, как уполномоченный по Московскому Большому театру и театральному училищу.

Все эти административные реформы и громадный круг обязанностей, связанных с переустройством бывших императорских театров, поглощают у Собинова почти все время, и он до конца сезона спел еще раз только „Онегина“. Но постепенно он начинает возвращаться к своим артистическим делам. В конце сентября он получает отпуск и уезжает в Петро-

град для выступлений в ряде спектаклей в Народном доме. Благодаря отъезду из Москвы он встречает Октябрьскую революцию в Петрограде. Вернувшись в Москву, он вновь приступает к работе, как директор Большого театра.

После Октября в Москве комиссаром всех московских театров приказом Военного революционного комитета от 3 ноября назначается Е. К. Малиновская, заведующая художественно-просветительным отделом Московского совета рабочих и солдатских депутатов. При Собинове, как директоре Большого театра, образуется выборный совет, но вскоре между ним и советом возникают трения на почве разногласий в понимании природы совета. Собинов рассматривал совет, как орган совещательный, совет же считал себя органом решающего значения. Во избежание конфликта Собинов 31 января 1918 г. оставляет пост директора и остается в Большом театре только как артист и выступает в различных операх до середины мая.

Лето 1918 г. Собинов проводит на даче под Петроградом. Здесь он готовится к сезону в Петроградской Музыкальной драме, с которой он заключает контракт на выступления в „Онегине“, „Снегурочке“ и „Пиковой даме“. Особенно его волнует „Пиковая дама“, мысль о которой у него, как мы знаем, существовала еще в 1909 г. В одном из писем от августа 1918 г. Собинов пишет: „Дело идет очень успешно, думаю, что через две недели „Пиковая дама“ вчерне будет приготовлена“. Собинов просит поговорить с художником Дьячковым насчет грима и костюма. Он просит навести справки, как стригли волосы под парик, потому что в сцене казармы он хочет быть без пудренного парика. Он также просит прислать рисунок к профилю Наполеона, о котором говорится в повести Пушкина.

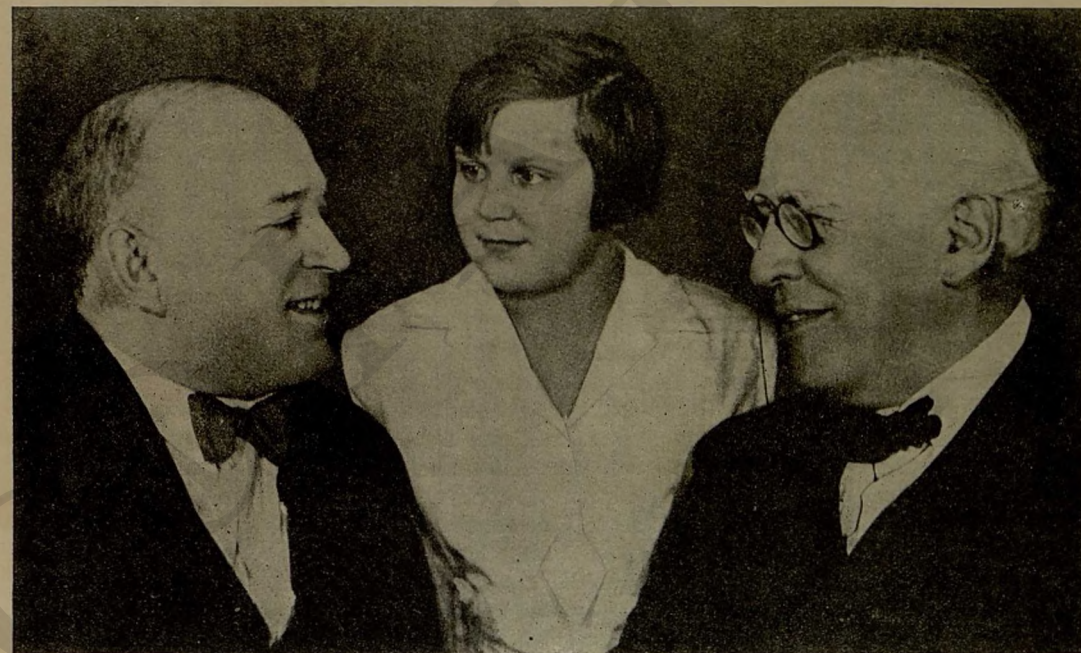
Но и на этот раз Собинову не удалось выступить в партии Германа. В Музыкальной драме он спел всего два спектакля „Онегина“ и один раз „Снегурочку“. Его выступления сопровождались громадным успехом. В рецензиях особо отмечалось, что Собинов, выступая в своей лучшей роли Ленского, пел и играл согласно трактовке Музыкальной драмы. „Этим самым, как писал рецензент, он одержал величайшую победу над актерским самолюбием во имя культурного отношения к театру“. Дальше писалось, что: „Собинов победил не только себя, но победил и театр, доказав всем и каждому, что яркая индивидуальность только выигрывает, когда она обрамлена соответствующим образом, когда она слита с общим художественным замыслом постановки. Собинов не утратил ни иоты своего очарования, напротив, его Ленский стал еще убедительнее и ярче и еще ближе (если только возможно быть ближе) к идеалу художественного воплощения“.

Спев три спектакля, Собинов подписывает договор на концертное турне по Украине, отсрочив действие контракта с Музыкальной драмой до 1 декабря. Однако, это возвращение на север Собинова в назна-



Берендей

„Снегурочка“



Л. В. Собинов, его дочь Светлана и К. С. Станиславский

ченный срок не состоялось, и, выехав из Петрограда 27 сентября 1918 г., Собинов вернулся в Москву только 25 апреля 1921 г., т. е. через два с половиной года.

Концертное турне Собинова началось в Гомеле. Спел там два концерта, он заболел испанкой и поехал лечиться в Ялту. Отсюда он пишет 26 октября: „Вообще у меня так часто бывает на душе нехорошо, что я начал даже сомневаться, хорошо ли я сделал, что предпринял эту поездку“. Из Ялты Собинов едет в Харьков, а дальше он должен был концерттировать в Екатеринославе, Киеве и Одессе. Декабрь 1918 г. он живет в Киеве, откуда пишет: „Как видишь, мы благополучны и здоровы, хотя и застряли в Киеве. Началось дело, когда мы были еще в Харькове. Тем не менее мы оттуда выбрались и по приезде в Киев дали два концерта. Собирались даже ехать в Одессу, но всякое движение прекратилось и мы застряли здесь, попав в отчаянную неразбериху. Факт только тот, что гетман и вся его сволочь надували общество и офицерскую молодежь в течение трех недель ради сохранения своих прав и во имя монархических бредней“.

В Киеве Собинов живет почти целый год. В тех письмах, которые он посылал в Москву, он пишет: „Живется туго и приходится о многом задумываться“. Его главная деятельность заключается в концертах. В письме от 4/17 марта Собинов говорит: „Мои концерты собирают много публики. Сегодня участвовал в концерте, который устраивает коммунистическая ячейка при киевской комендатуре. А завтра праздник революции — я пою для рабочих и солдат в утренней программе в цирке“.

Управление киевских государственных театров во главе с К. А. Марджановым предлагает Собинову начать гастроль в заводском театре и он подписывает договор на выступления в „Онегине“, „Майской ночи“, „Снегурочке“, „Вертере“, и „Гальке“.

В это время в Москве, согласно декрета Наркомпроса, образуется директория для управления Большим театром, и корпорация артистов-солистов избирает в эту директорию Собинова. Извещение об этом Собинов получает с большим опозданием, вследствие условий почтового сообщения в то время. Он отвечает (это было в апреле 1919 г.), что он принципиально готов принять избрание, но ему нужна официальная бумага об его утверждении от Отдела государственных театров.

Со своей стороны Комиссариат народного просвещения Украины предлагает Собинову остаться в Киеве в качестве председателя Всеукраинского музыкального комитета, и Собинов решает предпочесть Киев Москве. В письме от 9 июня он по этому поводу пишет: „Комиссариат народного просвещения на днях предложил мне занять место председателя Всеукраинского музыкального комитета. Место это занимал Бихтер и по общему желанию должен был уйти в отставку. Со

мной очень долго вели разговоры на разные темы. Сейчас мое назначение подписано и встретило общие радости“.

Переписка между Москвой и Киевом по поводу назначения Собинова на должность председателя Всеукраинского музыкального комитета закончилась разрешением Собинову занять это место. Заведующая государственными московскими театрами Малиновская телеграфирует, что „Дирекция и отдел государственных театров не возражают, а выборщики Собинова в отъезде“.

По поводу своей работы Собинов пишет в августе в Москву:

„Я принялся за дело так ретиво, что за месяц похудел, как будто мне 15 лет с костей долой. Сезон у нас уже начался. Я сам завтра пою, но пою, увы, одного „Онегина“. Он, во-первых, неукоснительно делает полные сборы, а, во-вторых, мне некогда репетировать. Выступаю на митингах. Многие меня любят и считают своим. Но есть и такие, которые весьма и весьма недоброжелательны. Я давно уже призван на военную службу, но пока из должности не берут“.

Вскоре Киев оказывается отрезанным от Москвы, и Собинов остается на юге, занятый белой армией. Он снова предпринимает концертную поездку и добирается таким образом до Ялты, где застревает на всю зиму 1919—1920 г. и на все лето и осень вплоть до разгрома врангелевской армии. Об этом времени Собинов впоследствии говорил, что его пребывание в Крыму и в Киеве было для него прекрасной школой политического воспитания. Эту тяжелую зиму Собинов очень ярко изобразил в письме от 10 декабря 1920 г., когда в Крыму уже была Советская власть. Собинов писал: „Всю прошлую зиму я провел в Ялте в довольно плачевных условиях, когда успел оценить всю величину человеческого хамства, проявившегося ко мне, когда я сидел без денег и без дела. Я не говорю о властях. Единственно, чье внимание я заслужил, — это врангелевской и деникинской контрразведки. Тянули меня в Болгарию заправила Софийского театра, но я решил из России ни в коем случае не уезжать. Пел я неделю подряд и в кабаре „Гнездо перелетных птиц“ два сеанса каждый день. Так дотянул я до весны, когда приехал Фаня Павловский. Мы объездили с ним весь Крым, ставили здесь спектакли в самых невероятных условиях. Я никогда и во сне не видел, что мне придется петь в таких диких нелепых условиях. В жару, в пыль, на лошадях мы путешествовали повсюду, жили бог знает где и работали“.

Собинов не прельстился вести жизнь эмигрантских „перелетных птиц“ и отказался категорически покинуть Крым при эвакуации врангелевских войск. Когда пришла Красная армия, он жил в Балаклаве и тотчас же отправился в Севастополь для того, чтобы начать работать с Советской властью. 23 ноября 1920 г. он получает назначение заведующего подотделом искусств Севастопольского наробраза и в письме от 10 декабря пишет: „И вот я опять у дел. Заведую и музыкой,

и драмой, и кино, и искусствами, и литературой. Организовываю огромный подотдел, считаю себя заместителем заведующего отделом и боюсь, что меня потянут на службу в Симферополь”.

В Севастополе Собинов оставался до апреля 1921 г. Самарин-Волжский, бывший в то время председателем союза Рабис, впоследствии вспоминал, что „Собинов с присущей ему энергией берется за новое для него дело“. Он рассказывает, что новая отрасль работы поглотила все внимание и время Собинова и развернулись во-всю его замечательные организационные способности. Собинов составил широкий план организации Народной консерватории, принимал все меры к развитию самодеятельного искусства, проектируя „олимпиады“, вел кропотливую постепенную работу по созданию стройной системы сложного аппарата, сам входил во все детали, вплоть до мелочей технического порядка.

Одновременно Собинов вел политпросветительную работу среди черноморских краснофлотцев, постоянно пел в частях береговых батарей Красной армии и флота. Его выступления в концертах были почти ежедневно. Для работы в опере ему не оставалось времени и он выступал только в партии Синодала в „Демоне“.

10 апреля в Севастополе была открыта Народная консерватория, о которой мечтал Собинов. На ее открытии Собинов спел в сопровождении оркестра любовную песню Зигмунда из оперы „Валкирия“.

Этим концертом Собинов в сущности прощался с Крымом, так как Нарком по просвещению А. В. Луначарский настойчиво звал Собинова в Москву.

В Москву Собинов приехал 25 апреля 1921 г., а 15 мая он дал первый концерт в помещении театра Музыкальной драмы, занимавшей тогда нынешний филиал Большого театра. Встреча москвичей была исключительно радостной и бурной, и собиновские концерты, которые следовали почти через день, все время проходили в атмосфере бурных оваций и восторженных рукоплесканий.

В мае последовало назначение Собинова директором Большого театра. 18 мая в Большом театре было созвано общее собрание работников театра, на котором Собинов выступил с большой речью. Собинов сказал, что он с чувством величайшего удовлетворения и глубокой радости вошел в эти стены, в которых протекали лучшие годы его жизни. Согласившись принять должность директора Большого театра, он заявил, что сознает громадную ответственность, которую взял на себя. Он говорил о том, что долгое отсутствие его из Москвы выбило его из колеи, но когда выяснилось, что он в Большом театре является „не случайным, откуда-то со стороны пришедшим человеком, не камнем, свалившимся с неба“, — когда ему была обеспечена авторитетная поддержка, он согласился взять на себя трудную обязанность.

Первый вопрос, на который Собинов считал своим долгом ответить, это вопрос о том, нужна ли Большому театру автономия, с проведением выборного начала по всем отделам управления. Для того времени (1921 г.) этот вопрос и для самого Собинова и для многих работников Большого театра был далеко не праздным, так как бывшие императорские театры, как указывалось выше, начали свою революционную жизнь с борьбы за автономию. И Собинов ответил на вопрос об автономии категорическим утверждением, что автономия на сегодняшний день уже изжита. . . Он говорил, что „автономия также должна быть делом и результатом известной эволюции. Нужна усиленная внутренняя работа, нужно самовоспитание, исключительное умение подчинять отдельные интересы общества для того, чтобы автономия была гармоническим соединением разумных волей, а не хаотических и эгоистических деланий или даже просто инстинктов“. Такую автономию и право на нее театр должен был, по мнению Собинова, добыть сложным творческим путем, ту же автономию, которая была добыта революционным путем, театр уже пережил.

Говоря в дальнейшем о различных практических задачах, Собинов четко формулировал, как, по его мнению, должно строиться отношение к старой культуре. Собинов сказал: „Пролетариату, до сих пор занятому непрерывной борьбой на внешних и внутренних фронтах, еще предстоит задача пересмотреть все элементы мирового искусства во всех его достижениях, выбросить все ненужное и сомнительное и только на истинно художественном фундаменте сказать свое новое слово, построить новое пролетарское социалистическое искусство“.

Собинов закончил свой доклад призывом „сплотиться в дружную солидарную семью, во имя интересов всем нам дорогого Большого театра“.

„Нет и не может быть плодотворной работы, если все трудящиеся не объединены общим чувством долга, сознанием общей ответственности. А этот долг, эта ответственность зовут свято соблюдать профессиональную дисциплину и твердо помнить, что умение подчинять частные отдельные интересы общему началу, началу коллективности, есть верный залог успеха. У нас есть общий алтарь, это Большой театр, который да останется на долгие годы храмом вечной красоты“. Таковы были значительные слова собиновской художественной платформы тех лет.

На посту директора Собинов, однако, пробыл всего полгода, и в ноябре 1921 г. просил освободить его от обязанностей директора, на что получил согласие.

А. В. Луначарский впоследствии очень ясно рассказал об общих причинах ухода Собинова с поста директора Большого театра. Луначарский писал: „Я ни на одну минуту не могу сказать ничего плохого о Собинове, как о директоре. Наоборот, я с величайшим удовольствием

вспоминаю его работу и наши тогдашние отношения. Леонид Витальевич ушел в эту работу, с напряженным вниманием относился ко всем трудным проблемам, которые тогдашнее (1921 г.) чрезвычайно тяжелое положение в театре создавало на каждом шагу. Заботился он и о здании театра, внушавшем тогда опасения и, пожалуй, его энергии больше, чем чему-либо другому, обязаны мы тем, что многие неотложные меры в этом отношении были во время приняты“.

Луначарский отмечал „чрезвычайно корректное и абсолютно безукоризненное отношение Собинова к представителям Советской власти, с которыми ему приходилось сталкиваться и к самой власти, как таковой“. При разборе конфликтов Собинов „держался всегда как представитель власти и защитник ее интересов“. Но, добавляет Луначарский, — „само собой разумеется, что этот человек, связанный с артистическим миром неразрывными традициями, любимый и уважаемый всем артистическим миром, как редко кто из представителей, не мог вместе с тем являть собой пример крутого администратора. Он старался находить средние пути, старался быть примирительным посредником, никогда, однако, не роняя авторитета поставленного Советской властью хозяина в театре“.

Поэтому Луначарский не считал ошибкой со стороны Наркомпроса, профессионального союза и самого Леонида Витальевича уход его с поста директора. „Взамен этого, — говорил нарком, — мы приобрели необыкновенного артиста и это вполне компенсировало потерю Собинова как администратора“.

Уйдя из директоров Большого театра, Собинов в январе 1922 г. вступил в труппу Большого театра как артист, и 24 января он в первый раз выступил в „Онегине“. Весь 1922 г. Собинов много пел, в репертуаре его было пять опер: „Онегин“, „Травиата“, „Ромео“, „Манон“ и „Дубровский“.

Еще больше Собинов пел в концертах, и Луначарский констатирует „огромное увлечение Собиновым, которое проявлялось среди московской публики как старой интеллигентской, знавшей Собинова и раньше, так и новой — рабочей“.

Концерты с участием Собинова, спектакли с участием Собинова были всегда битком набиты.

Хотя Собинову исполнилось весной 1922 г. 50 лет, но, по мнению Луначарского, „он остался по всему физическому тону своему организма, по темпу своей духовной жизни, по своим сценическим данным и по голосу совершенно молодым человеком“. Характеризуя Собинова, как молодого человека, „ну, не больше 35 лет“, Луначарский желал, чтобы эта победа над временем продлилась, как можно дольше, сохраняя стране один из прелестнейших ее вокальных талантов.

Весной 1922 г. Собинову исполнилось двадцатипятилетие его сценической деятельности. Однако, празднование этого юбилея было отло-



А. В. Луначарский и Л. В. Собинов, стоя на фронте театра, принимают парад делегаций по случаю столетия Московского Большого театра
1925 г.

жено на год и приурочено к первому представлению оперы „Лоэнгрин“, который заново был поставлен Лосским в декорациях Федоровского. 29 марта 1923 г. состоялось первое представление „Лоэнгрин“, и в этот день Собинова чествовала театральная и общественная Москва. Правительство наградило Собинова званием Народного артиста Республики, и А. В. Луначарский сказал на юбилее, что „Рабоче-крестьянское правительство было бы счастливо, если бы могло дать возможность широким массам трудящихся наслаждаться его сценическим творчеством“. К этому дню государственное издательство выпустило нарядный юбилейный сборник, посвященный Собинову, под редакцией Вл. И. Немировича-Данченко. В редакционном предисловии говорилось, что одна из целей книги — облегчить Собинову „подвиг прижизненной славы“.

Чествование Собинова было исключительно сердечным и радушным и, взяв ответное слово, Собинов выразил глубокую сердечную благодарность за присвоенное ему высокое звание Народного артиста, дал торжественное обещание весь остаток сил посвятить народу, имя которого имеет счастье носить, и закончил свою взволнованную речь восклицанием: „Да здравствует жизнь! Да здравствует труд!“

6

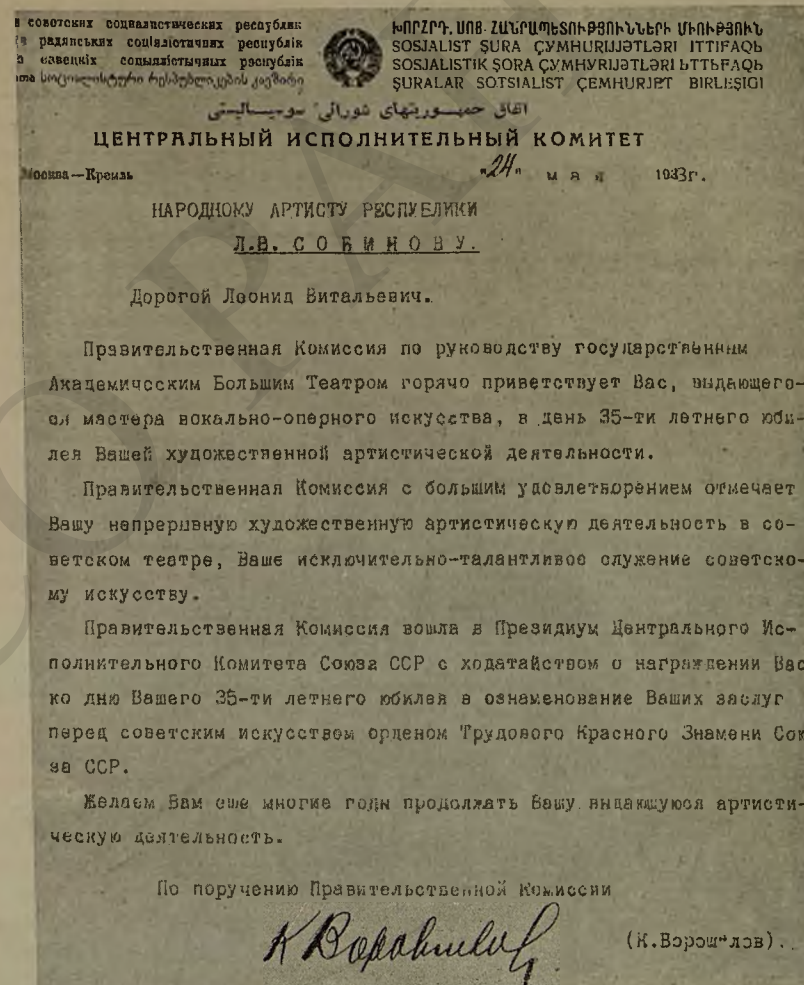
ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ 1923—1933

Двадцатипятилетний юбилей Собинова был отпразднован с опозданием на год весной 1923 г., с опозданием же на год был отпразднован через десять лет его тридцатипятилетний юбилей, весной 1933 г. Между двумя этими датами протекало последнее десятилетие творческой работы Собинова, полное напряженной артистической деятельности.

В 1924 г. (8 марта) Собинов поет на сцене Большого театра 100-й спектакль „Онегина“. И существовавшее тогда Общество любителей российской словесности избирает Собинова своим почетным членом „во внимание к исключительным заслугам оперного певца Л. В. Собинова, создавшего ряд высокохудожественных образов и среди них пленительный образ Владимира Ленского, незабываемый по психологической правде и лирической красоте“.

1925 г. приносит столетний юбилей Большого театра, и Собинов выступает на торжественном заседании 1 февраля с речью от имени всех коллективов Большого театра. Свое слово он заканчивает следующими словами:

„Какие бы новые формы театральной жизни ни родились, Большой театр не утратит своей связи с прошлым. Пусть наше прошлое в крепостном гурте, пусть именитые вельможи время от времени отправляли родоначальников этой сцены, невольных королей



Приветствие правительственной комиссии Л. В. Собинову по поводу его 35-летнего юбилея

и пажей, на конюшню, нам краснеть за это прошлое не приходится. Наоборот, мы им гордимся. Трудовой пласт, пропитанный кровью и слезами, лежит в фундаменте нашего здания, а это материал крепкий. И когда теперь в новой освобожденной России мы показываем трудовому народу наше искусство через 100 лет после того, как наших старших братьев, связанных рабов, привезли на толкучку и продали на вывоз в московский театр, мы гордимся, что отдаем теперь наше вдохновение и наш труд народу, которого мы сами кость от кости, плоть от плоти. И мы, как доказавший свою жизнеспособность организм работой целого века, смело идем навстречу всему новому". И Собинов надеется, „что Большой театр, несмотря на свой возраст, сам пойдет... навстречу всякому здоровому начинанию и спокойно сложит свое испытанное оружие перед всепобеждающей правдой будущего“.

И как бы лишним доказательством тому, как высоко стоит звание артиста в молодой советской стране, является избрание Собинова в этом же году членом Московского совета рабочих и красноармейских депутатов.

В 1925 г. Собинов снова принимается за изучение „Пиковой дамы“. Все лето он проходит партию Германа совместно с аккомпаниатором М. Т. Дуловым и мечтает в ближайшем сезоне выступить в „Пиковой даме“ на сцене Большого театра. Но „Пиковая дама“, перенесенная в филиал Большого театра, идет в постановке режисера Лапидского, исключаяющей трактовку Собиновым образа Германа. Его ощущение музыки Чайковского и пушкинского текста не совпадает с трактовкой режиссера, и Собинов остается и на этот раз с мечтой о Германе, а не с реальным его воплощением.

В том же году Академия наук празднует свой двухсотлетний юбилей, и Собинов участвует на этом юбилее и как представитель Большого театра, и как артист в торжественном спектакле „Руслан и Людмила“ на сцене Мариинского театра, исполняя партию Баяна. „Руслан и Людмила“ шел 7 сентября 1925 г. Этому спектаклю было суждено быть последним выступлением Собинова в бывшем Мариинском театре. Больше Собинов на сцене бывшего Мариинского театра никогда не шел. Зимой 1925—1926 г. Собинов поет не только в Москве, но и в Киеве, где устраивается настоящий „собиновский сезон“. Здесь Собинов поет девять раз „Лоэнгрина“, а в промежутках „Онегина“, „Травиату“ и „Ромео“, и киевляне с особым восторгом приветствуют собиновское воплощение вагнеровского героя.

Свою неутомимую жизненность Собинов доказывает еще одним характерным фактом. Когда осенью 1926 г. Собинов заключает контракт с украинской дирекцией для выступления в Харькове и Киеве, он решает петь „Онегина“ и „Лоэнгрина“ на украинском языке. Все лето 1927 г. он занимается изучением украинского языка, его письменный стол заполняется украинскими учебниками, словарями и литературой,



Народный артист СССР И. М. Москвин (справа), в день 35-летнего юбилея А. В. Собинова, на торжественном заседании в Московском Большом театре читает приветствие — А. В. Собинов (слева)

он изучает грамматику, пишет диктанты, берет себе преподавателя украинского языка. К началу сезона Собинов овладевает в совершенстве украинским произношением и общим характером языка. Он увлекается возможностью показать свои лучшие роли в новой речевой стихии, он говорит, что в пении украинский язык также благозвучен, как итальянский.

Этот украинский сезон Собинова начинается в ноябре выступлениями в Харькове, продолжается в Киеве (февраль 1927 г.) и заканчивается в Одессе. Газета „Харьковский пролетарий“ пишет, что Собинов „прекрасно овладел украинским текстом партии, дает отчетливую дикцию и пленяет одухотворенностью украинской певучей речи“. Замечательное украинское произношение, по мнению рецензентов, служит живым укором даже коренным украинским певцам, которые не могут похвастаться по сравнению с Собиновым ясностью и выразительностью его дикции.

Все эти годы Собинов много ездит по советской стране, он концертирует и участвует в спектаклях по всем волжским городам, в Свердловске, а в августе 1928 г. начинает громадную концертную поездку по Сибири и Дальнему востоку.

Спектакли на сцене Большого театра в Москве и в Народном доме в Ленинграде перемежают поездки Собинова. В 1930 г. Собинов предпринимает большое концертное турне по Европе, он выступает в Варшаве, Париже, Берлине, Гельсингфорсе, Риге, Ревеле, Ковно и т. д. Всю зиму 1930—1931 г. продолжается этот заграничный сезон Собинова, он поет оперные арии, романсы русских композиторов, итальянские песенки и этими своими концертами как бы завершает круг заграничных выступлений, начавшийся в годы его ранней молодости.

Весной 1933 г. в Большом театре происходит торжественное чествование по случаю 35-летия артистической деятельности Собинова. Для юбилейного спектакля ставится третий акт „Лоэнгрина“ и две картины из „Онегина“: сцена бала и дуэли. К этому дню 24 мая правительство награждает Собинова высшей наградой — орденом Трудового Красного Знамени. 60-тилетний певец (Собинову весной 1932 г. исполнилось 60 лет) вновь окружается атмосферой его творческой юности. Юбилей проходит еще более торжественно, еще более сердечно, чем 25-летие певца. Председатель ЦК союза Рабис тов. Я. О. Боярский оглашает постановление Президиума ЦИК СССР о награждении Собинова за исключительные заслуги в области искусства орденом Трудового Красного Знамени. В приветственном письме правительственной комиссии по руководству Большим театром за подписью К. Е. Ворошилова отмечается выдающееся мастерство Собинова. Родина Собинова — Ярославль в лице ярославского горсовета сообщает своему славному земляку, что на домике, где он жил, устанавливается мемориальная доска, а местная музыкальная школа будет носить имя Собинова. Среди бесчисленных частных писем выделяется письмо Станиславского, прочитанное на юбилее



Музыкальный техникум имени А. В. Собинова в Ярославле — 1934 г.



Консерватория имени А. В. Собинова в г. Саратове — 1936 г.

Однако, ничто не предвещало конца собиновской жизни и казалось, что Собинову предстоит еще большая творческая работа по укреплению и созданию в советской стране высокой вокальной культуры, подлинного художественного мастерства в реалистическом оперном искусстве.

„За широкими могучими плечами Константина Сергеевича Станиславского, следуя его принципам, исполняя его задания, казалось, я, как заместитель художественного руководителя, мог бы быть спокойным, что стою на правильной дороге. Но в действительности, те задачи, которые нам ставит художественное руководство, так сложны и серьезны, что невольно боишься за свои силы“. И Собинов в простой и отчетливой форме излагает свой взгляд на задачи оперного певца, это свое творческое заветное слово молодежи. „Ясно, — говорит Собинов, — что оперный артист, как сценический деятель, должен пройти драматическую учебу и в смысле усвоения внешних приемов работы, и в смысле ее

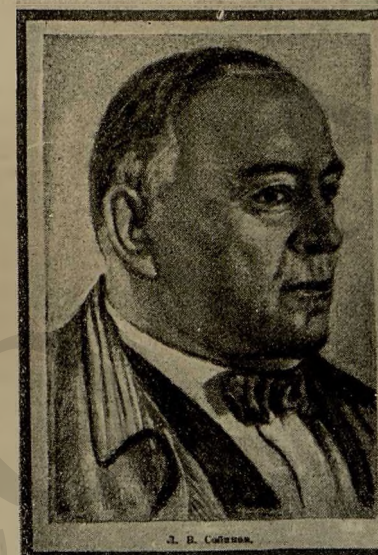
внутреннего содержания. Всякая пропетая со сцены фраза, кроме свойственного ей музыкального акцента, должна носить и логический акцент. Но постольку, поскольку мы имеем дело с определенным видом сценического искусства — с оперой — необходимо, чтобы вокальная сторона была на определенной высоте. Драматическая фраза должна быть не только сказана, но и спета. В этом я вижу основу моей задачи. В решении же ее определенное облегчение я вижу в том, что имею дело в большинстве с молодежью. В вашем возрасте голос гибок, пластичен, поддается обработке. В голосе у каждого из вас заложено богатство тембров, богатейшая палитра красок, которыми надо широко пользоваться в интересах художественной выразительности. Я не случайно воспользовался словом „палитра“. Это образное выражение подсказал мне один большой меломан, ныне покойный, в разговоре о пении несравненного Мазини. Брошенное моим собеседником слово открыло мне сразу глаза на процесс работы и дало такой толчок, который определил мое продвижение вперед и принес мне самому много радости и творчества“.

Собинов просил отнестись к нему товарищески с возможной искренностью и дружеским расположением, помня о том, что „мы работаем в театре Станиславского и должны быть достойны его имени“.

Со своей стороны К. С. Станиславский, находившийся тогда за границей, приветствовал Собинова, как своего заместителя, теплым и дружеским письмом. Станиславский писал:

„Дорогой и милый Леонид Витальевич! Спасибо Вам большое за Ваше согласие работать с нами. Ваша телеграмма принесла мне много радости. Не сомневаюсь, что мы с Вами отлично пойдем друг друга и поладим. Постараюсь, чтобы работа для Вас была приятной. Мы очень нуждаемся в таком мастере своего искусства, как Вы. Не будьте только слишком строги к нам в первое время. Сама судьба хочет, чтобы мы опять встретились с Вами, как тогда, давно, при самом начале Вашей карьеры. Вспоминается концерт в театре Корша, в котором мы с Вами чуть ли не впервые выступали в качестве подлинных артистов. Таким образом, мы с Вами давнишние друзья и потому наше слияние еще больше радует. Еще раз благодарю и обнимаю Вас. Любящий Вас К. Станиславский“.

Собинов настолько увлекается новой работой, что он совершенно отказывается даже от концертной деятельности. Только один раз поет он в 1934 г., принимая участие в концерте в пользу 26-й образцовой школы Октябрьского района. Этот концерт состоялся 27 марта в Большом зале Консерватории, где Собинов пел так часто в своей жизни. Собинов пел романсы и последним романсом, который он исполнил, на этот раз был романс Рахманинова „Ночь печальна, как мои мечты“. Этот романс с таким грустным заглавием был вообще последним романсом, который пел Собинов в своей жизни. 24 мая 1933 г. он про-



Л. В. Собинов.

ПУТЬ АРТИСТА

Прозвучало трудно писать для покойника, которого посетил о немалом количестве людей. Трудно говорить перед своей родней, которая еще недавно познала нас своим исключительным талантом. Еще живя в памяти многих из нас, особенно мы, образы Вертера, Ленского, Лоэнгрина и героев других опер, где он был певцом своего величия.

О Леониде Витальевиче Собинове упоминается в 1895 г. В то время он

УМЕР Л. В. СОБИНОВ

РИГА, 16 октября. (ТАСС). Сегодня, в 5 ч. 20 мин. утра в Риге скончался от разрыва сердца находившийся здесь проездом в Москву народный артист Республики ЛЕОНИД СОБИНОВ.

С покойного снимается мезна, после чего тело будет доставлено в Москву и похоронено в подполье СССР в Риге.

Сегодня в подполье состоится гражданская панихда по Л. В. Собинову. Сегодня же тело будет отправлено в Москву, куда оно прибывает 17 октября, в 4 часа дня. Л. В. Собинов находился с семьей на загородной даче. Он провел полтора месяца на Мариенбургской даче, затем был в Венеции и Милане и на обратном пути в Москву остановился на несколько дней в Риге. На вокзале Риги Собинов для встречи тела прибыл в Ригу. Сегодня представители дирекции Большого театра СССР, оперного театра им. М. С. Станиславского и родные Л. В. Собинова. По прибытии в Москву гроб с прахом артиста будет установлен в Бетховенском зале Большого театра. Похороны Л. В. Собинова состоятся 18 октября.

АРТИСТ, УЧИТЕЛЬ

В ночь на 16 октября в Риге на вокзале в Москву после летней поездки за границу скончался народный артист Республики Леонид Витальевич Собинов.

Ушел от жизни величайший художник оперной сцены, замечательный мастер вокала, гармонично сочетавший в своем голосе по тембру гласа и исключительную природную музыкальность с глубочайшей культурой и совершеннейшей технической виртуозностью. Ушел от жизни исключительный человек, которого горячо и искренне любили все, кто соприкасался с ним. Особой сердечностью к дружеской Витальевича.

Для работников театра Л. В. всегда останется образцом того, что должен работать и жить человек. Печальное приближение к этому высокому образцу каждого работника оперной сцены будет лучшей памятью на великого Леонид Витальевича.

ГЛАВНОУПРАВЛЯЮЩИЙ РАБОТНИКИ ГАБТ СКАЗАЛИ

Миниловский Е. К., Витальевича, М. К. Переломов А. Н., Плеханов Е. Р., Архангельский В. О., Золотой В. П., Тихонов Н. И., Собинов А. В., Губович М. М., Мельников Ф. П., Чернышев Ю. Л., Бородин И. И., Рабцевич В. А., Мельников М. П., Губович М. А., Мельников

стился с оперным театром, 27 марта 1934 г. он простился с концертной эстрадой. Казалось, открывается новая глава его жизни и, готовясь к этой новой для себя деятельности, Собинов уехал 22 июля 1934 г. в Мариенбад, чтобы полечиться и набрать новых сил и здоровья.

Закончив благополучно курс своего лечения, Собинов уехал в первых числах сентября в Милан, чтобы вести там переговоры с профессорами пения о возможности приглашения их в Москву. Из Милана он пишет: „Здесь, хотя и дико шумно, но очаровательно. Ко мне ходят певцы и певицы насчет возвращения домой. Даже у нашего консула окружили меня в передней“.

На обратном пути из Берлина он писал в письме от 8 октября: „Еду домой и радуюсь, что сердце в общем в порядке. Очень соскучился по дому и по работе“. Из Риги ночью с 12 на 13 октября Собинов звонит в Москву и говорит, что он радуется той бодрости, с которой приступает к осуществлению своих планов для поднятия вокального искусства в театре. Он назначает на 16 октября свое возвращение в Москву.

Наступила ночь с 13 на 14 октября. Шел сумрачный осенний рассвет, и в 5 ч. 30 мин. утра от разрыва сердца скончался в Риге Народный артист Республики Леонид Витальевич Собинов.

В советском полпредстве, где только-что мелькала подвижная и оживленная фигура Собинова, стоял гроб покойного артиста, окруженный живыми цветами.

На гражданской панихиде поверенный в делах СССР в Латвии тов. Морштын сказал первое слово прощания. Он с гордостью указал, что Собинов „не обменял родину на чековую книжку в заграничном банке и остался верным сыном социалистической рабоче-крестьянской страны... И трудовой народ, рабочие и крестьяне, заявившие свое право на культуру и искусство, платили Собинову любовью и признательностью“.

Председатель ЦИК СССР тов. М. И. Калинин прислал вдове Собинова, Нине Ивановне Собиновой, телеграмму. Телеграмма была адресована в Ригу, в гостиницу „Петербург“, где умер Леонид Витальевич. М. И. Калинин писал: „Глубоко сожалею о кончине Народного артиста Республики Леонида Витальевича Собинова, смерть которого наносит тяжелый удар русскому искусству и оперному театру Союза. Выражаю Вам искреннее соболезнование в постигшем Вас и других членов семьи покойного горе. М. Калинин“.

В 15 часов 16 октября поезд с прахом Народного артиста Республики направился из Риги в СССР в сопровождении представителей полпредства СССР.

„Правда“ в № от 18 октября писала:

„На границе советской страны у маленькой станции Бигосово траурный вагон встретили комсомольцы и бойцы погранотряда. Они бережно перенесли гроб и венки в состав советского поезда, любовно

обтянули вагон красной и черной материей и украсили алыми цветами. Поезд шел в Москву, пересекая города и поселки, где имя великого певца пользовалось волнующей популярностью и товарищеским уважением. На глухих станциях к поезду выходили рабочие и красноармейцы, передавая сопровождающим букеты полевых цветов“.

Траурный поезд подошел к дебаркадеру Белорусско-Балтийского вокзала в Москве в 3 ч. 55 м. дня 17 октября. Во главе состава находился перетянутый красными и траурными лентами вагон с телом Л. В. Собинова. Сотрудник „Правды“ пишет:

„На площади Белорусско-Балтийского вокзала собралась многотысячная толпа. Здесь были товарищи и соратники замечательного мастера, его ученики из театров и студий столиц, его восторженные слушатели, делегированные крупнейшими предприятиями Москвы... На перроне к приходу поезда собрались члены правительственной комиссии по похоронам, члены правительства, крупнейшие деятели советского искусства, представители московских театров и друзья покойного. Вдоль перрона выстроились командиры и красноармейцы, подшефного Большому театру, стрелкового полка“.

Гроб с телом Л. В. Собинова был установлен в Бетховенском зале Большого театра. Черные бархатные и кисейные полосы спустились вдоль стен, обвили люстры, многочисленные венки окружили траурное ложе.

Был открыт доступ для желающих проститься с Собиновым. И вот по Петровке, Кузнецкому мосту, Большой Дмитровке растянулись длинные колонны. Бесперывной лентой шли трудящиеся Москвы мимо дубового гроба под звуки траурных мелодий Вагнера, Шопена, Бетховена. До позднего вечера 18 октября тянулась река людей и по самому общему подсчету здесь прошло не менее 300 000.

19 октября гроб с телом певца был установлен в центре зрительного зала Большого театра. Его окружили пальмы и цветы, непрерывно сменялись почетные караулы. Рядом с членами правительства и крупнейшими представителями искусства стояли молодые артисты, рабочие и красноармейцы.

После открытия траурного заседания говорили: Я. О. Боярский и Н. С. Голованов и, наконец, исключительно взволнованную речь произнес В. И. Качалов, сказавший Собинову последнее „прости и спасибо“. Обращаясь к покойному, Качалов говорил: „Твоя жизнь была поистине песнью торжествующей любви. От всех нас, работников московских театров, прими наш земной поклон за ту неповторимую радость, которую подарил ты своей песнью и своей жизнью“.

В затишье зале прозвучали пушкинские стихи. Качалов читал у гроба Собинова — „Брожу ли я вдоль улиц шумных“. Размышления великого поэта о смерти звучали, как музыка, продолжая „Лакримоза“ Моцарта, музыку Баха, Глюка, Шопена и Вагнера.

Замолк траурный марш Вагнера и гроб с телом Собинова вынесли на руках артисты Большого театра из того великолепного зрительного зала, где в течение более 30 лет звучал изумительный голос певца. Собинов покидал навсегда творческий дом своей жизни.

Началась последняя московская дорога Собинова от здания Большого театра на тихое кладбище бывшего Новодевичьего монастыря. В 3 ч. 30 мин. дня похоронная процессия подошла к кладбищенским воротам. В осеннем воздухе прозвучали последние прощальные слова.

Жизненный путь Народного артиста Республики Леонида Витальевича Собинова был окончен.

ЭДУАРД СТАРК (ЗИГФРИД)

СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
Л. В. СОБИНОВА



ВСТУПЛЕНИЕ



античный миф об Орфее говорит, что когда пел этот вдохновенный певец, то со всех сторон стекались его слушать люди, укрощались и затихали дикие звери и даже скалы и деревья приходили в движение. Так в древнем мифе отразилось представление о могуществе песнопения.

Реальная действительность наших дней свидетельствует о том, что когда пел Собинов, множество людей устремлялись на спектакли с его участием, где бы они ни происходили, заполняли огромные театральные залы и там внимали ему точно зачарованные. Так снова утверждалось древнее представление о могуществе песнопения.

В чем же могущество таланта, который жил в Собинове и вознес его на такую высоту? В том, что это был голос неопишуемой звучности, в том, что он обладал замечательным мастерством, в том, что все, что делал Собинов, было прежде всего совершенно по своей музыкальности в соединении с исчерпывающей драматической выразительностью. Все образы Собинова, а их было много, возникали на твердой основе двойного мастерства: мастерства вокального и мастерства драматического. Следовательно, прежде чем перейти к сценическим образам Собинова, необходимо проанализировать особенности его творчества, рассмотреть обе стороны его мастерства и их взаимоотношение и тогда разрешить самый интересный для нас вопрос: был ли Собинов только певцом, только замечательным техником, постигшим все виртуозные тонкости вокальной школы, или он был актером музыкального театра.

Но прежде нам придется отвлечься в сторону и рассмотреть, что представлял собою оперный театр в России, в Москве и Петербурге, в ту эпоху, когда Собинов в него вступил и когда он продолжал в нем работать, т. е. в конце XIX и начале XX века. Это необходимо для того, чтобы образ Собинова, как художника сцены, отчетливее обрисовался на фоне всего его окружения.

1

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В МОСКВЕ И ПЕТЕРБУРГЕ В КОНЦЕ XIX И НАЧАЛЕ XX ВВ.

А. В. Собинов вступил в оперный театр в 1897 г. Что представлял собою в эту эпоху оперный театр? Был ли он „музыкальным театром“ в том смысле, как мы это теперь понимаем? Нет, он таким театром не был. Да и термина подобного в ту пору даже не существовало. Театры в основном делились на две категории: драматические, где действовали актеры, и оперные, где выступали певцы. В первых актеры играли, т. е. представляли жизнь во всей пестроте ее повседневных явлений; они жили в образе, ибо только тогда сцена могла являться зеркалом страстей человеческих во всей их широте, глубине и яркости. В оперных театрах певцы пели и ни о каких образах не помышляли. Они заботились главным образом (и многие из них тщательно) о передаче только музыкальной мысли композитора. Они всегда были во власти одной лишь музыкально-вокальной стихии. Но не драматической.

Итак, в оперном театре царила музыка. Чем же он тогда отличался от симфонической эстрады? Да, в сущности, почти ничем. Разница была лишь в том, что сегодня певцы на эстраде распевали арии и дуэты, стоя перед публикой на одном месте и держа в руках ноты или перчатки, а на завтра те же певцы распевали те же арии и дуэты перед публикой в театре. Пластика их отличалась необычайным однообразием; она была одинакова и для Альфреда в „Травиате“ и для Рауля в „Гугенотах“. Недаром же один петербургский меломан 70—80-х годов прошлого столетия написал в своем дневнике про знаменитого тенора Мариинского театра Орлова, что он „знает только три жеста“. Не следует думать, будто Орлов представлял собою какое-то исключение. На самом деле, оперных артистов, знавших только три жеста, было сколько угодно на всевозможных сценах как русских, так и европейских. Не случайно знаменитый музыкальный критик и композитор А. Н. Серов назвал оперу его времени, т. е. 50-х и 60-х гг. XIX века, „костюмированным концертом“.

Попытки обновить оперу делались в России (даже раньше чем в других странах), но, несмотря на отдельные удачи (Московская частная

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 24-го АПРѢЛЯ,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ.

въ 220-й разъ:

ДЕМОНЪ.

Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ и 5-ти картинахъ.

Музыка сочинена А. Г. Рубинштейна.

Сюжетъ заимствованъ изъ поэмы М. Ю. Лермонтова.
Танцы поставлены г. Богдановичемъ.

Дебютъ г. СОБИНОВА.

Въ 1-мъ дѣйствіи между 1-й и 2-й
картинами АНТРАКТЪ.

Будутъ танцевать по 2-мъ дѣйствіямъ:

ВОСТОЧНУЮ ПЛЫСКУ — г-жи Крылова 1, Смирнова,
Егорова Бакина 1, Елизарова, Морозова, Михайлова 2,
Яковлева 1, Градцова, Подружская, Сергеева, Смир-
нова 3, Бухарь, Изюмова 3, Хомачева, Нони-
кова 2, Изюмова 2, Сергеева, Смирнова 2 и Ва-
сильева.

ЛЕЗВИНКУ — гг. Шохоростъ, Сибтиевскій 1, Степановъ 1,
Вандуровъ, Пановъ 2, Степановъ 2, Ефимовъ 1 и
Визовъ.

SOLO — г-жа Грачевская 1.

Г-жи Самойлова, Варяжна, Пухирева 2, Красовская,
гг. Тарасова, Литавкинъ 1, Литавкинъ 2 и Бекъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Князь Туалъ г. Параловъ.
Тамара, его дочь г-жа Матарина.
Князь Синодала, женихъ Тамары г. Собиновъ.
Добрый гений г-жа Штанге.
Демонъ г. Амирджанъ.
Нина Тамары г-жа Раевская.
Стары суга князя Синодала г. Цыкова.
Госпожа г. Григорьевъ.
Хоры дѣвъ и добрыхъ духовъ и монахини, грузины,
грузинки, гости, татары, суга и проч.

Капельмейстеръ г. Альтани.

Афиша дебюта А. В. Собинова —
24 марта 1897 г. — на сцене Боль-
шого театра в партии князя Синодала
в опере „Демон“

опера С. И. Мамонтова), должно все же признать, что они шли не по тому пути. Нужно было начинать с азбуки, т. е. прежде всего позаботиться о воспитании таких певцов, которые выработали бы в себе совершенно иной подход к овладению художественным образом на сцене. Необходимо было поднять общий культурный уровень певцов, внедрить в них строгое сознание того, что дело их отнюдь не ограничивается одним лишь более или менее благозвучным пением, что, наоборот, оно бесконечно сложно. Словом, нужно было всячески развивать и совершенствовать их интеллект.

Не нужно думать, будто низкий интеллектуальный уровень был свойственен только русским певцам. Итальянцы тоже были им под стать. Вот что пишет Л. В. Собинов в одном из своих писем (9/VIII 1902 г., Милан):

«...Маццолли неотступно со мной и дал мне лишний раз убедиться, какой это некультурный и довольно глупый народ—итальянские певцы. Ничего он не знает, ничего не понимает, не помнит. Про Гёте он и не слыхивал. Данте в его глазах нечто вроде Остромирова евангелия для гимназиста пятого класса. Это народ самый дикий, помешанный на звуке, на нотах, на дыхании и ничего больше. Ничего они не знают и ничем больше не интересуются».

Это наблюдение сделано как раз в тот момент, когда Собинов готовил партию Вильгельма Мейстера в „Миньоне“ и везде искал материалов, которые помогли бы ему и уяснить образ в целом и дали бы толчок для внешнего его воплощения.

Итальянский певец не слышал, кто такой Гёте. Но далеко ли ушли от него те меломаны из прежнего русского интеллигентного общества, которые, слушая „Фауста“ Гуно чуть не в пятидесятый раз, пресерьезно были убеждены, что это и есть Гётевский „Фауст“, ибо последнего они никогда не читали?

Нельзя отрицать того, что большая режиссерская работа была проделана в оперном театре в начале XX столетия, уже после вступления в него Собинова. Это имело крупное значение на данном этапе развития музыкального театра. Разумеется, дело было не в отдельных режиссерских выдумках, не в том, что у одного режиссера Маргарита в „Фаусте“ во время арии о Фульском короле поливала цветы, а не сидела за прялкой, у другого Демон в последнем акте разгуливал в черкеске, у третьего певица пела арию в кулису, только чтобы не повернуться лицом к публике. Дело было не в этом, а в стремлении осмыслить весь спектакль как некое законченное целое, выявить в нем основную линию действия, облечь его в жизненный наряд, заставить всех артистов почувствовать, что они в своем исполнении должны дать театр-зрелище человеческих страстей в музыкальном отображении и забыть про „костюмированный“ концерт. Режиссеры, так работавшие,—П. И. Мельников, В. А. Лосский, Оленин, А. А. Санин, В. П. Шкафер, В. Э. Мейер-

хольд—закладывали прочный фундамент обновления оперного театра, и в этом деле им помогали художники нового направления как К. А. Коровин, А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, В. А. Серов и др. Последним вовсе не было безразлично, что и как будет происходить на том красочном фоне, который они создавали для той или иной оперы.

Но в те годы, когда Собинов начал свою артистическую карьеру, оперный театр в общем, и русский и европейский, совсем еще не так далеко отошел от того, что некогда А. Н. Серов обозвал „костюмированным концертом“.

Не составлял исключения из этого общего правила и Московский Большой театр в пору вступления в него Собинова. И он также ни в какой мере не являлся „музыкальным театром“.

Прежде всего это был театр императорский, стало быть, придворный. В меньшей степени придворный, нежели Мариинский в Петербурге и в той же степени менее аристократический, но одинаково предназначенный для верхушки буржуазной и интеллигентной, а никак не для широких масс. Существовала контора императорских театров, а в ней чиновники, задававшие тон всей художественной жизни театра по камертону из Петербурга, ибо директор театров пребывал там и наезжал в Москву только в экстренных случаях. Все шло по раз заведенному порядку, который поддерживался системой „входящих“ и „исходящих“ бумаг и не мог быть никем нарушен. Чиновники ведали репертуаром, монтировкой, личным составом, могли по произволу удалить неугодного им артиста, режиссера или капельмейстера, в особенности, если кто-нибудь из них порывался плыть против течения. Тут на каждом шагу не обходилось без курьезов, об одном из которых дает понятие Собинов в письме от 30/IX 1900 г.:

«...подумай, до чего могут дойти в своей нелепости господа ротные командиры, командующие искусством как на ротном учении. Весь первый акт (речь идет о репетициях „Принцессы Грезы“ Блейхмана) Рюдель должен полулежать на кресле, а четвертый акт, как совсем умирающий, на каком-нибудь ложе. Заведующий монтировкой, отставной козы барабанщик Бооль, вместе с учителем сцены Павловским купили складное деревянное дачное кресло с парусиной. Оно может раскладываться и по прямой линии. Но оно узко, скрипит по всем шарнирам, коротко для ног, везде торчат углы. Мелиссанда не только не может сесть на мое ложе, но даже прислониться ко мне трудно. Какое-то Прокрустово ложе да и только. Все мои аргументы разбивались о логику, что на корабле все сойдет, даже для умирающего принца. Тогда мне оставалось только заявить, что я не лягу на это ложе. Вчера на репетиции так и было. Я поставил стул себе и Марковой—так мы и провели акты. Сегодня предстоит, значит, скандал...“

Одним словом, театр под управлением различного ранга чиновников, выложенных и принадлежавших исключительно к так называемому „хо-

рошему“ обществу, был такой же частью министерства двора, как, скажем, придворно-конюшенная, — с той разницей, что последняя ведала экипажами и лошадьми, а первая искусством, да еще таким сложным, как оперное.

Естественно, что это налагало определенный отпечаток на все предприятие в целом. Об этом очень хорошо опять-таки говорит Собинов в одном из своих писем (3/XII 1907 г., Петербург):

„В этой маленькой оперной сатрапии стремлением к отчетности, порядку, исполнительности, благовоспитанности и т. д. — вытравлено все живое, все оригинальное, а стало быть не имеющее входящего и исходящего номеров...“

Со стороны казалось, что все обстоит благополучно: капельмейстер дирижирует, оркестр играет преисправно, хор являет чудеса слаженности, солисты поют, Вальц в качестве машиниста-механика показывает разные сценические чудеса, а на деле — затхлая рутина и живой творческой жизни в театре до такой степени нет, что понадобилось возникновение Частной оперы под руководством С. И. Мамонтова, чтобы в Большом театре наконец зашевелились и поняли, что зашли в тупик и надо какими-то путями оттуда выбираться. Известно, как Большой театр выбирался из тупика. Он, вместо того, чтобы создать свое художественное лицо и противопоставить его частной опере, воспользовался затруднительным положением, в какое она попала, благодаря разорению С. И. Мамонтова, и пригласил оттуда сначала Коровина как художника, а потом Шкафера в качестве режиссера.

Но все это произошло уже после вступления Л. В. Собинова в Большой театр. В первые же годы его работы в этом театре только опасно косились на беспокойного соседа на Большой Дмитровке — Частную оперу, в остальном же благодушествовали по старинке, ставили и исполняли оперы так, как это было заведено испокон веку.

Главным капельмейстером был И. К. Альтани, опытный, знающий свое дело музыкант.

Хором ведал главный хормейстер, и поныне благополучно здравствующий и работающий, У. И. Авранек, чрезвычайно талантливый мастер своего дела. Под его управлением исполнение хора Большого театра достигло большой выразительности.

Труппа в голосовом отношении была подобрана довольно тщательно, и многие из ведущих солистов весьма выделялись как по своим голосам, так и по общей музыкальности. Драматическое сопрано — М. А. Дейша-Сионицкая; с ней делила репертуар А. М. Маркова, обладательница великолепного, очень звучного голоса. Среди лирико-колоратурных сопрано выделялась А. А. Фострем; из контральто, вернее меццо-сопрано, на первом месте стояла Е. И. Збруева.

Среди теноров, несших на себе всю тяжесть репертуара и с которыми Собинову пришлось вступить в соревнование, были двое: Л. Д. Дон-

ской и Л. М. Клементьев. Донской служил в театре уже давно, имел обширный репертуар и пел решительно все, начиная с Иоанна Лейденского (одноименная опера Мейербера) и кончая Ромео и герцогом из „Риголетто“.

Л. М. Клементьев, несмотря на свою довольно громкую славу, был в сущности артист, не использовавший своих возможностей. Голос он имел очень большой и красивый, ровный во всех регистрах, свободно справлялся с самой высокой тесситурой, пел очень выразительно, стараясь осмыслить всякую фразу, но все его исполнение портил один недостаток: цыганский пошиб.

Из баритонов на первом месте стоял кумир москвичей, в особенности молодежи, П. А. Хохлов, знаменитый исполнитель роли Онегина, обладатель редкого по красоте тембра и звучности баритона, вкладывавший в свое исполнение много задушевности и самого неподдельного увлечения. Наряду с Хохловым продолжал еще работать Г. Г. Корсов, певец, прошедший итальянскую школу и стяжавший себе репутацию умного, образованного и культурного артиста, до мелочей обдумывавшего свою роль. Корсов действительно стремился к тому, чтобы давать на оперной сцене более или менее рельефные содержательные образы. Но ко времени вступления Собинова в Большой театр Корсов был уже стар, выступал редко и явно переживал свою славу.

Басовый репертуар несли двое: С. Г. Власов и С. Е. Трезвинский.

Был еще бас В. С. Тютюнник, впоследствии ставший главным режиссером, отличавшийся некоторым комическим дарованием, в силу чего характерные роли приобретали в его исполнении большую или меньшую выразительность.

Все упомянутые артисты, независимо от тех или иных качеств их голосов и большего или меньшего умения ими владеть, были вполне в духе того времени. Они заботились прежде всего о вокале, о том, чтобы дать эффектный звук и в особенности на верхних нотах, зная отлично, что публика способна приходить в экстаз от особо блестяще взятого тенором верхнего до.

По мнению очень многих певцов того времени художественный успех измерялся более или менее оглушительным громом аплодисментов, вызывавшимся блестяще взятым и соответственно протянутым верхним си, либо до, но вовсе не общим художественным уровнем исполнения как с вокальной, так и с драматической стороны. Живая, естественная, выразительная игра, если у кого и наблюдалась, то все же в качестве какого-то, пусть даже и очень приятного, но все же неожиданного придатка к главному, основному, — к вокалу.

Такому положению вещей содействовала и режиссура. По штату числились всякие главные режиссеры и их помощники, но никто из них в художественную суть дела не вникал и спектакля до мельчайших деталей не прорабатывал. Это впервые было заведено в Частной опере у С. И. Мамонтова, где к такому делу были привлечены крупнейшие

художники вроде Серова, Коровина, Врубеля, Васнецова и др. С их участием невозможно стало допускать на оперной сцене то, что впоследствии получило наименование „вампук“. Эти художники не ограничивались своим прямым делом: созданием декораций и костюмов, что между прочим в Частной опере впервые сосредоточилось по каждому спектаклю в одних руках. Они обратили внимание на то, чтобы певец, надевший стильный, выразительный костюм и соответственно загримированный, не был в этом костюме истуканом, чтобы он не ограничивался примитивной жестикуляцией, а постарался уяснить себе то лицо, которое может носить такой костюм, и, представив, вжиться в образ.

Ничего подобного не было в Большом театре. Там существовали так называемые „разводящие“ режиссеры, на сцене все выполнялось по старому шаблону, хор располагался в линию по голосам, солисты впереди, поближе к рампе и суфлерской будке — вот собственно и вся постановка. А декорации писал К. Ф. Вальц, весьма почтенный театральный труженик.

Вот что, в самых общих чертах, представлял собою Большой театр в тот год, когда Л. В. Собинов начал свою артистическую карьеру.

Несколько иначе обстояло дело в Мариинском театре, с которым Собинову пришлось сблизиться впоследствии, так как, начиная с 1901 г., он стал систематически петь в нем определенное число спектаклей. Конечно, общее ведение дела носило почти такой же характер, как и в Большом театре, поскольку и Мариинский театр был также театром императорским, следовательно, учреждением бюрократическим. И им точно также распоряжались чиновники, с той лишь разницей, что возглавлял их не управляющий конторой, как в Москве, а сам директор, который непосредственно мог вмешиваться в разные мелочи театрального обихода. И так же, как Большой театр в Москве, и Мариинский был театром „избранного“, придворного общества, театром буржуазной интеллигенции, с большей против Москвы прослойкой из военной и штатской аристократии, вообще с публикой, достаточно консервативной по своим взглядам на оперное искусство и потому не слишком дружелюбно относившейся к разного рода новшествам. В. А. Теляковскому, ставшему директором императорских театров вскоре после вступления в них Л. В. Собинова и вздумавшему насаждать новшества, пришлось не мало положить труда, прежде чем лед недружелюбия был сломан.

Но в общем Мариинский театр в ту пору представлял собою крепко сложенный организм. Главным капельмейстером продолжал состоять Э. Ф. Направник, который, несмотря на свой преклонный возраст, все еще твердо руководил всею музыкальной жизнью театра.

Труппа театра состояла в большинстве из выдающихся мастеров своего дела, не только в смысле вокальном, но и актерском. В последнем отношении наблюдался решительный перевес над Москвой.



Синодал

1897 г.

„Демон“

Теноровый репертуар в Мариинском театре несли четверо: И. А. Алчевский, Г. А. Морской, Н. Н. Фигнер и И. В. Ершов. Алчевский в ту пору выделялся только природными голосовыми данными, но не художественностью передачи партий. Морской, обладатель хорошего звучного голоса, имел обширный репертуар, мог петь все, что угодно, но исполнение его вокальное не отличалось тонкостью и выразительностью, а актер он был ниже всякой критики. Фигнер был кумиром петербургской публики, особенно аристократической ее части.

Но в описываемую эпоху Фигнера начал уже затмевать Ершов, главной художественной заслугой которого явилось создание на русской сцене незабываемых, по своей проникновенности, образов в вагнеровском репертуаре. Но говорить только об этих образах — значит умалять диапазон творчества Ершова. Ибо столько же замечательны были его образы и в русском репертуаре, например, Финн, Садко, Кутерьма („Сказание о граде Китеже“ Н. А. Римского-Корсакова).

Среди баритонов должны быть названы: А. Г. Яковлев, И. В. Тартаков и А. В. Смирнов.

Режиссерская часть в театре находилась в руках И. И. Палечека, официально называвшегося учителем сцены, но на самом деле являвшегося на протяжении длинного ряда лет единственным режиссером-постановщиком. В прошлом он сыграл огромную роль, ибо для 80-х годов XIX в. его постановки были своего рода откровением; в особенности там, где Палечек имел дело с массами, он умело ими руководил. Но по мере того, как время шло, и старел сам Палечек, а между тем назревали новые художественные требования, вся его работа, когда-то очень ценная, стала впадать в рутину, в штамп. И если появлялся в театре артист мало-мальски самостоятельный в своих художественных устремлениях, он неизменно вступал с Палечеком в конфликт. Так случилось с Собиновым, о чем он сам свидетельствует в письме от 25/IX 1908 г. по поводу „Ромео“:

„...А вот с Палечеком я уже попикировался и сказал ему, что я не могу все делать по его указанию, так как не умею играть „от печки“. Он очень обиделся и дальше уж не вмешивался“.

В дальнейшем труппы обоих театров пополнились новыми талантами. Среди женского персонала в Большом театре выделилась сопрано Хренникова, которую очень одобрял Собинов за большую музыкальность и продуманность каждого сценического шага. Также отличной певицей и актрисой выказала себя Гукова, одна из лучших Татьян, которых когда-либо видела сцена Большого театра. Среди певцов появился бас В. Р. Петров. Очень выделился Бакланов, обладавший и очень красивым баритоном и умением петь. Подстать Бакланову оказался баритон Грызунов, лучший Онегин Большого театра после Хохлова.

Но истинным украшением Большого театра явилась вступившая в его труппу с 1902 г. А. В. Нежданова, ныне Народная артистка



Надир

„Искатели жемчуга“



Ленский

„Евгений Онегин“

СССР. Ее появление в театре оказалось столь же знаменательным, как и появление Собинова. Нежданова — великая художница пения. Ее голос — это так же, как и у Собинова — совершеннейший инструмент, и владеет Нежданова этим инструментом, распоряжаясь им всецело и извлекая из него звуки чарующей красоты. Звук ее голоса, мелодически напоенный, и отличается кристальной чистотой тембра. Исключительная музыкальность, точность интонации, изысканная фразировка, бесподобная легкость пассажей, четкая колоратура — звонкая, льющаяся со свободой разговорной речи, ставят Нежданову в один ряд с лучшими вокалистками мира. И наконец, художественная выразительность каждой фразы и всего исполнения в целом в соединении и до конца продуманной драматической передачей, где нет ничего лишнего, все закончено, все гармонично, все подчинено единому замыслу, делает Нежданову самой замечательной русской певицей на протяжении более четверти века.

Естественно, что когда Нежданова стала постоянной партнершей Собинова, спектакли с их участием приобрели двойной интерес. Они пели вместе „Травиату“, „Лакме“, „Ромео и Джульетту“, „Риголетто“, „Лоэнгрина“. Они соперничали друг перед другом художественной отделкой партии, в дуэтах их голоса сливались в неизъяснимо прекрасной гармонии, все сцены проходили с такой насыщенной драматической выразительностью, что создавалось впечатление большого подлинного театрального искусства, музыкальной драмы в полном значении этого слова.

Что же касается до Мариинского театра, то здесь появились две талантливые артистки: М. Н. Кузнецова и Л. Я. Липковская.

В репертуарном отношении первые годы XX столетия характеризовались в Мариинском театре усиленными постановками опер Вагнера, Римского-Корсакова и Мусоргского. Эти спектакли, особенно тщательно разученные, всегда исполнялись с отличным ансамблем. И на этом подлинно художественном фоне особенную радость приносили с собою спектакли с участием Собинова, ибо он был в это время в полном расцвете своего таланта, и его появление в Лоэнгрине или в Орфее, не говоря уже о ролях прежнего репертуара, всегда составляло событие большого художественного значения.

2

СОБИНОВ КАК МАСТЕР МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

МАСТЕРСТВО ВОКАЛЬНОЕ

Италия, — в прошлом родина многих великих художников, поэтов и ученых, — выдвинула также ряд замечательных певцов, усовершенствовавших до высокого предела искусство владения голосом, так называемое *bel canto*, что значит — прекрасное пение.

Собинов был замечателен тем, что это тончайшее искусство он постиг в совершенстве и явился в том отрезке времени, на который падает расцвет его творчества — первую четверть XX столетия — единственным, вполне законченным мастером подлинного итальянского *bel canto* на русской сцене, непревзойденным он остался и по сию пору.

Но что же такое искусство *bel canto* и в чем его значение?

Те, кто слушали итальянских певцов, вероятно, заметили одну особенность этих певцов, отличающую их от всех других. Она состоит в том, что их голоса (во всяком случае лучших представителей *bel canto*) звучат в высшей степени инструментально, т. е. прежде всего совершенно чисто и ровно, без малейшего признака какой-нибудь резкости или тусклости.

В результате обработки голоса, итальянские мастера поют также легко и свободно, как мы говорим, не зная при этом никаких трудностей. *Bel canto* поэтому можно охарактеризовать как своеобразную „музыкальную речь“, которая, независимо от того или иного характера звука, льется с полнейшей свободой и непринужденностью. Но это достижимо только в том случае, если горло певца представляет собою — идеально построенный и идеально настроенный инструмент. Все искусство певца должно устремляться по тому же пути, по какому идет искусство пианиста или скрипача: стать в своем деле виртуозом, подчинить своей воле инструмент в такой степени, чтобы с предельной выразительностью передавать все, что сказано композитором, обогащая произведение и своим, личным переживанием. В этом первое важное значение искусства владеть *bel canto*. Это — искусство виртуозно владеть одним из лучших инструментов: человеческим голосом, призванным выражать самые тончайшие эмоции.

В свете всего сказанного, каким же рисуется нам Собинов, как мастер *bel canto*?

Его голосовой аппарат представлял собой идеально построенный и идеально настроенный инструмент, которым артист распоряжался с предельной силой виртуозности, подчинив его вполне своей воле. По характеру звука голос Собинова был настоящий лирический тенор, *tenore di grazia*, необыкновенно нежный, чистый и легкий, и в то же время, вполне театральный голос, т. е. обладавший силой достаточной для того, чтобы свободно заполнять собою такие большие помещения, как зрительные залы Московского Большого театра, Ленинградского театра оперы и балета или „Ля Скала“ в Милане. Окраска звука, т. е. то, что составляет главное достоинство голоса, его тембр, и чем особенно щеголяют лучшие итальянские мастера пения, была светлая, мягкая, полная какого-то особого очарования, что очень трудно передать словом, но что чрезвычайно сильно чувствовалось всеми, кто слышал Собинова в расцвете его творчества. Этот звук был лучезарный. И в этом заключалась та сила, которая столь неотразимо

подчиняла себе слушателя, в этом таилось оправдание того, что даже самодовлеющее звучание его голоса захватывало слушателя, вполне законно существовало наряду со всеми другими проявлениями красоты, которыми полон этот мир.

Для надлежащего исполнения таких опер, где центр тяжести лежит в певце, нужен голос во всем великолепии, какое только может у него быть и от природы и от искусства. И здесь необходимы и инструментальная чистота, и лучезарная чувственная прелесть звука, какие были у Собинова. Лучезарность звука Собинова, его самодовлеющая красота, вводила слушателя в психический мир, воплощаемого перед ним на сцене, образа. А так как все образы Собинова шли прежде всего от музыки и ею были до конца проникнуты, то здесь, естественно, на первом плане должно было стоять все музыкальное и раньше всего самый звук голоса во всей его чистоте и завораживающей прелесть. Когда такой звук впервые раздавался перед слушателем, последний тотчас же оказывался полностью во власти этого звука. Зритель упивался этим чистым звучанием, рисовавшим перед ним мелодическую линию, совершенно так же, как он упивается звучанием скрипки, напевающей мелодию без всяких слов.

Итак лучезарность звука — это было первое, что в Собинове пленяло слушателя. И оно шло от природы. Все остальное, бесконечно важное, без чего немислим совершеннейший певец, было от искусства, от мудрого овладения мастерством. Мало было того, чтобы голос звучал вообще красиво. Надо было еще, чтобы он звучал красиво на всем диапазоне, во всех регистрах. У Собинова все регистры были разработаны безукоризненно: достаточно полный звук внизу, превосходный медиум и легкие свободные верхи, все ноты, как нить жемчуга, одна как другая, никаких провалов. При этом замечательное умение так подать каждую ноту, чтобы она свободно, точно и ровно неслась в большом пространстве. Изумительное дыхание позволяло Собинову не только выдерживать любое фермато, но и совершать на нем самые трудные вокальные переходы. Все оттенки звука в смысле *forte*, *mezzo-forte*, *piano* были безукоризненны: *forte* звучало как *forte* без малейшего напряжения и резкости, а *piano* отличалось легкостью и нежностью.

Собинов пленял слушателя совершенно изумительным по красоте и чарующим по мягкости *mezzo-voce*, которое он применял чрезвычайно умело.

Подвижность голоса Собинов выработал себе такую, что самые трудные партии, вроде Герцога в „Риголетто“, он мог петь с замечательной легкостью, свободой и непринужденностью. И не даром Собинов, как никто другой из русских певцов, пользовался успехом за границей и в России в итальянских антрепризах, с честью выдерживая конкуренцию со своими иностранными коллегами и являясь достойным парт-

нером таких мировых знаменитостей, как Розина Сторкио, Зигрид Арнольдсон, Галли-Курчи, Титто Руффо и др. Никаких вокальных трудностей в пределах репертуара лирического тенора для него не существовало. А раз вокальная школа Собинова стояла на такой высоте, то понятно, что Собинов мог показывать слушателю самые изысканные оттенки выразительности.

Здесь уместно бросить взгляд назад и определить место Собинова в ряду выдающихся русских теноров прошлого.

Так как лучших певцов всегда вбирал в себя Петербург, то мы и назовем здесь тех, которые когда-то блистали именно на петербургском горизонте. Таковы были на протяжении слишком 40 лет, от 60-х годов XIX столетия до начала XX: Никольский, Комиссаржевский, Орлов, Михайлов и Фигнер.

Никольский, судя, по всему, что писали о нем, наиболее авторитетные музыканты — Серов, Кюи, Юрий Арнольд, был голосовой феномен по диапазону и красоте звука, но в то же время абсолютно необразованный, некультурный певец, искусству своему совершенно не учившийся и пленявший только своим природным даром. Сценическому искусству он был настолько чужд, что Серов написал про него однажды, что, когда дело касается игры, Никольский — „исчезает как актер“.

Комиссаржевский представлял ему полную противоположность. Обладая небольшим, но очень красивым *tenore di grazia*, он обучался вокальному искусству в Италии и на русскую сцену пришел во всеоружии мастерства. Кроме того он не лишен был актерского дарования.

Орлов как и Никольский обладал громадным красивым голосом, не имел никакой школы и намека на драматическую игру.

Михайлов замыкает линию вокалистов, не знавших, что с собою делать на сцене. У него был чрезвычайно красивый голос, большой и звучный. Он свободно брал верхнее *do diez*; современники сравнивали его даже с Мазини, этим, действительно исключительным, итальянским мастером *bel canto*. Отлично зная эту свою силу, Михайлов заботился только об одном: как бы покрасивее взять ту или иную ноту и щегольнуть ловким пассажем. А вслед за этим ему ничего не стоило проглотить целую музыкальную фразу, вследствие чего законченностью, даже только вокального исполнения, он никогда похвастать не мог. Актер он был такой же, как и Мазини, с которым его сравнивали, т. е. насквозь бездарный.

Фигнер явился первым русским тенором, который стал действительно играть, создавать для своего времени замечательные художественные образы. Вокалист же он был первоклассный и со своим, в сущности, не выдающимся голосовым материалом делал чудеса. В противоположность Михайлову у него ни одна музыкальная фраза

не пропадала, а, наоборот, была выразительно рельефной, вследствие чего вокальное исполнение Фигнера всегда отличалось цельностью и законченностью.

Оставляя в стороне Ершова, ибо это артист совершенно другого плана, и в историю русской оперы входит собственно как единственный художественный истолкователь вагнеровских образов, но не как представитель *bel canto*, следует признать, что Собинов был последним и самым совершенным звеном в цепи русских вокалистов прошлого. Примыкая среди всех перечисленных певцов ближе всего к Фигнеру, он превосходил его лучезарностью звука, коей Фигнер не обладал даже в малейшей степени, еще более тонкой, с точки зрения чистой вокализации, передачей каждой музыкальной фразы и, наконец, большой простотой всего исполнения в целом, чуждого всякой аффектации и излишней драматизации, от которой Фигнер порою не был свободен.

Таким образом Собинов стоит в ряду русских теноров, как исключительный и для своего времени последний мастер подлинного итальянского *bel canto* и, с другой стороны, входит в ряд лучших представителей *bel canto* на родине последнего — Италии. Но мастерством чистой вокализации и ограничивается сходство Собинова с итальянскими певцами. Дальше уже начинается резкое расхождение, да и не только с ними, но и с его предшественниками на русской сцене. Это расхождение определяется драматическим мастерством Собинова.

МАСТЕРСТВО ДРАМАТИЧЕСКОЕ

Звучно взять какое нибудь верхнее *si* или *do diez* так, чтобы оно широкой волной раскатилось по всему зрительному залу, могли многие певцы. От иных певцов в историю оперы только и переходят воспоминания о том, как они в таких-то и таких-то местах брали те или другие предельные ноты своего верхнего регистра.

В свое время, в 50-х и 60-х годах прошлого столетия, среди петербургских меломанов только и разговору было о том, какое замечательное *do diez* брал знаменитый Тамберлик в россиниевском „Отелло“ („Отелло“ Верди тогда еще не был написан). Удивлял по этой части также и Никольский. У Михайлова, работавшего в Мариинском театре много позже, в 90-х годах, *do diez* тоже был своего рода козырным тузом в его вокальной игре. А в начале 70-х годов в Москве П. И. Чайковский не мало копий поломал, воюя в своих критических фельетонах с московской публикой из-за ее пристрастия к нескольким нотам верхнего регистра у Марини; меломаны, увлеченные блеском двух-трех нот, об отсутствии всего прочего совершенно забывали. Чайковский вполне основательно воевал с такими любителями „звучков“ (а их в прежней публике бывало превеликое множество), потому что отдельные ноты певца, как-бы ни были сами по себе прекрасны, не обра-



Владимир Игоревич

1898 г.

„Князь Игорь“

зуют собою искусства и не делают их обладателя художником. Преследуемые, как самоцель, они в конце концов становятся несносными и надоедливymi; наоборот, входящие как деталь в общее развитие мелодического целого, они оправданы, ибо всякая предельная нота, взятая в заключение, например, арии *da saro*, служит как бы высшим выражением той эмоции, которой данная ария проникнута. Так, в каватине Фауста в саду Маргариты заключительное *do* является конечным напряжением того чувства восторженной любви, которое по замыслу композитора призвана выразить вся ария. Но именно только *вся*. И потому в слушателе возникает неприятное впечатление, когда он видит, что на протяжении всей арии певец никакого чувства не выражает и выразить не может, потому что все мысли его в эту минуту направлены на одно: „выйдет ли у меня это предательское *do* в конце или нет“, в соответствии с чем вся ария превращается в своего рода трамплин для того, чтобы благополучно перескочить через *do* и вызвать этим гром рукоплесканий.

Ничего подобного никогда не было у Собинова. Умный, образованный, музыкально воспитанный, Собинов принадлежал к той плеяде артистов, которые войдут в историю, как подлинные художники музыкального театра, именно театра, а вовсе не того, что некогда А. Н. Серов метко обозвал „костюмированным концертом“. Понадобилось очень много времени для того, чтобы в среду артистов начало проникать отчетливое сознание того, что если они поют на сцене, если они изображают какую-то драму, пусть даже по вине либреттиста порою и не очень складную, то и вести себя на этой сцене нужно так же, как ведут себя актеры в театре драматическом, которые заботятся о слове и обо всем, чем слово это поддерживается: о мимике и пластике. Следовательно, должны существовать две категории актеров: одни, которые говорят, и это актеры драматические, и другие, которые поют — и это актеры оперные, и следовательно, необходимо такое положение вещей, чтобы фраза: „он великолепно поет и между прочим недурно играет“ — звучала такой же бессмыслицей, как если бы сказать про драматического актера: „он прекрасно читает текст и между прочим не плохо играет“.

Собинов являлся идеальным представителем того типа оперного исполнителя, в котором актер неотделим от певца, и от которого в памяти остаются не отдельные более или менее удачные места, а законченный образ. Театральная память очень несовершенна, но от исполнения Собинова сохранилось общее впечатление чего-то гармонично законченного.

Это не только потому, что самый звук собиновского голоса, как выше сказано, заключал в себе особое очарование, но и главным образом потому, что Собинов был в высшей мере одарен способностью схватывать мельчайшие оттенки музыкального содержания, вскрывать до конца все намерения композитора. Мелодия неслась



Надир

„Искатели жемчуга“



Фауст

1899 г.

„Фауст“

к слушателю в ореоле двойного очарования: выражения, приданного ей композитором со всеми оттенками, угаданными исполнителем, и окрашенная той лучезарностью звука, которой в такой степени обладал голос Собинова. При этом в исполнении для Собинова, как артиста подлинной музыкальной драмы, не существовало главного и второстепенного, всего того, что в передаче артистов, в особенности прошлого времени, образовывало пустые места. Наоборот, он заботился о том, чтобы всякая отдельная фраза была спета не только строго музыкально, но и с предельной силой драматической выразительности. Так как у Собинова была превосходная дикция, а голос вполне театральный, т. е. свободно разносившийся по всему зрительному залу, как бы он велик ни был, то слушатель отчетливо воспринимал всякое слово, произносившееся артистом. А между тем сколько было певцов до Собинова и даже одновременно с ним, которые именно на речитативы обращали мало внимания, считая их делом второстепенным, а иные и вовсе не умели их произносить. Про знаменитого Никольского, в одной из рецензий его времени, однажды было сказано, что он удивительно смешно произнес свои речитативы. И где же? В роли Руальда в серовской „Рогнеде“, роли насквозь драматической. Между тем, если у певца нет мастерства музыкальной речи в полном объеме, он не может быть артистом музыкальной драмы. Что останется от „Пиковой дамы“, если партия Германа попадет в руки певца, не владеющего музыкальной речью? Такие случаи бывали, и можно легко себе представить, во что тогда обращалась вся роль, весь облик Германа, являющегося основным стержнем драматического развития всей оперы. Режиссеру, вроде Мейерхольда, не удалось бы в этом случае создать спектакля. А с Собиновым Мейерхольд работал: он ставил с ним „Орфея“, и роль Орфея числится в ряду лучших собиновских достижений. Это потому, что Собинов был вполне одарен драматическим талантом. Это уже в первый год появления Собинова на петербургском горизонте отметила даже такая черносотенная газета, как „Новое Время“, в которой не склонны были баловать молодых артистов сочувственными отзывами. И тем не менее строки, посвященные Собинову по случаю его выступления в „Травиате“, настолько справедливы, что заслуживают быть здесь приведенными.

„Большая честь сценическому таланту г. Собинова,— пишет критик,— что, не будучи специально драматическим актером, он сумел лучше многих своих собратьев по Мельпомене,— кому в данном случае, казалось бы, и книги в руки,— выдвинуть правдивую сторону пьесы Дюма, обыкновенно остающуюся в тени. Вокальная сторона партии у него хороша, но еще лучше он играет, играет точно заправский драматический актер. И без вокальной партии в опере Верди он произвел бы впечатление только игрою своею, искренностью тона, подкупающими слушателя“.

Работая над ролью, Собинов всегда старался продумать ее со всех сторон. Если либретто оперы было создано на основе литературного произведения, как „Манон“, „Миньона“, „Вертер“, „Травиата“ и др., он всегда знакомился с первоисточником и старался, чтобы воплощаемый им образ шел помимо музыки именно от этого первоисточника. Для этого артисту приходилось иногда раздвигать рамки образа, диктуемого собственно либретто, а часто даже и музыкой, не слишком значительные формы которой принижали основной образ. Так это было с „Манон“ Массне. Каждый образ Собинова был всегда продуман до мелочей, не только в смысле вокально-драматическом, но и в смысле внешнем, пластическом, причем нужно особенно отметить, что в развитии таланта Собинова, в направлении его на ту или другую дорогу, в подсказе ему образа никакой режиссер никогда не играл ни малейшей роли. Собинов, как художник, сформировался совершенно самостоятельно.

Условия, в которых происходит формирование всякого таланта, бесконечно важны. От них зависит, в какую форму выльется в дальнейшем творчество человека. Если условия были благоприятны в том смысле, что они подсказывали правильный путь, то и все творчество направлялось по этому пути, в результате чего и создавались четкие и правдивые художественные образы. Ярчайшим примером того, чего стоят условия, является Шаляпин. Его талант окончательно сформировался в условиях частной оперы Мамонтова, где он получил то, чего ему не мог дать Мариинский театр. Музыкальную шлифовку он мог приобрести у Направника. Но все остальное, нужное для правильного подхода к созданию художественного образа, Шаляпин получил сразу, очутившись в блестящем окружении. Коровин, Врубель, Поленов, Васнецов, Серов, Малютин— все это были не просто декораторы, а подлинники художники, большие мастера живописи. И наконец, сам Мамонтов, человек огромного художественного вкуса, как об этом свидетельствуют И. Е. Репин и другие живописцы, который сам ставил некоторые спектакли в частной опере, стремясь в постановках к изгнанию надоевшего шаблона, в особенности шаблона Большого театра.

Ничего подобного не было у Собинова. Компримарий в итальянской опере, на первых шагах своей артистической деятельности,— он мог научиться в этой опере разве тому, как не надо держать себя на сцене. Да и вряд ли он тогда в это особенно вникал, он, видевший себя в мечтах адвокатом, но отнюдь не певцом. Затем Большой театр. Но мы уже видели выше, что такое был Большой театр, когда Собинов туда вступил. Он был в нем совершенно одинок, слушать ему было некого и он принужден был руководствоваться только своей внутренней интуицией, самостоятельно искать и находить верный подход к образу и, найдя, облекать его в правдивые, жизненные и выразительные краски. То, что Собинов сумел совершенно самостоятельно найти свой,

и именно глубоко свой, и абсолютно верный художественный путь и держаться его столь же самостоятельно в течение всей своей жизни, и поднимает его так высоко над всеми современными ему артистами за немногими счастливыми исключениями.

В сфере чисто пластической Собинов также был большим мастером, использовав то, что дала ему природа, и усовершенствовав природный дар искусством пластики.

Внешние данные Собинова были необыкновенно счастливые: роста выше среднего, хорошо сложенный, с выпуклой грудью, широкоплечий и пропорциональный, с красиво посаженной головой. Лицо у него было чрезвычайно благодарное для сцены. Не отличаясь внешней декоративной красотой, вроде той, которой в свое время славился знаменитый баритон Яковлев, лицо его было красиво по-своему, и в обрамлении хорошо подобранного парика и при самом легком гриме пленяло чистыми, мягкими линиями, становилось удивительно привлекательным и главное всегда производило впечатление прекрасной юности. Это было особенно важно потому, что все герои Собинова — молодые люди разных стран и эпох. Старая роль была у него только одна: царь Берендей в „Снегурочке“, но зато она и выпадала совершенно из круга обычных его ролей. Но все остальное было проникнуто молодостью, причем краски не тускнели с годами: в 45-летнем возрасте Собинов на сцене казался иногда моложе иного 20-летнего артиста. У него оставалась все та же бодрая, живая и очень характерная походка, все движения, такие же необыкновенно живые, и весь он выглядел очень собранным. А лицо всегда освещалось его удивительной улыбкой, такой же лучезарной, как лучезарен был его голос, и от нее на лицо сразу ложились краски самой подлинной, безмятежной и жизнерадостной юности. Когда же по ходу действия налетали бурные переживания, лучезарность исчезала, светлые краски тускнели, и печальная задумчивость, тяжелая тревога, набрасывали на это лицо сумрачный флер. Но при этом границы мимической выразительности никогда не бывали перейдены. Последняя всегда отличалась сдержанностью; ничего лишнего, ничего чрезмерно резкого Собинов в мимике своей не допускал, как не допускал того же вообще во всей своей игре. Все движения Собинова шли от музыки; они были музыкально-пластичны, очень четки и выразительны. Здесь все отличалось глубокой продуманностью. Все шло в полной гармонии с характером изображаемого персонажа. И Вильгельм Мейстер не был вполне похож на Вертера, хотя оба они — представители одной страны и одной эпохи. А пластика Ромео уже шла в полный разрез с пластикой гётевских героев, и на смену ее бурнопламенности приходила по восточному медлительная пластика Надира, которую сменяла военная выправка Владимира Дубровского или салонная щеголеватость Альфреда в „Травяте“. Везде Собинов умел часто немногими, но всегда тщательно

продуманными штрихами подчеркнуть основную природу изображаемого им персонажа.

Огромное внимание уделял Собинов гриму и костюму. В этом отношении он превзошел своих товарищей по искусству. До него и наряду с ним лирические тенора, считая, что их дело как можно слаще петь про любовь, а до всего прочего можно не касаться, проявляли по отношению к гриму и костюму поразительное равнодушие. Один рассуждал так: „Вот еще. Стану я мазаться. К чему, когда я и так хорош“. Другой: „Грим, парики, костюмы? Ну на это есть в театре парикмахеры и гардеробщики. Подберут в кладовых, что найдется подходящее, портной пригонит, и все тут“. И вот одни выходили, подкрасив себе лицо ровно настолько, чтобы при свете ramпы не казаться мертвецом. Париков не надевали вовсе. Фигнер сам рассказывал, что он отверг в Ленском длинный парик, потому что нашел себя в нем безобразным. Другие целиком вверяли себя попечениям театрального парикмахера и портного. Приготовили им какой-нибудь подходящий парик с длинным завитыми локонами, да голубой с серебром камзол, уверили, что все это будет им „к лицу“, ну и ладно. А идет ли „к лицу“ их собственному или „к лицу“ Ромео, до этого им не было ровно никакого дела. Это гримирование и одевание по указке театральных парикмахеров и портных привело к тому, что на сцене постоянно появлялись, лишенные всякого стиля, всякого художественного вкуса, внешне безвыразительные, скучные фигуры, причем их можно было видеть где угодно: в Киеве и в Одессе, в Москве и в Петербурге, в опере русской и итальянской, в Милане, или в Париже.

Произошло это потому, что парикмахеры и портные всех театров мира при деятельной поддержке бездарных художников, рисовавших костюмы с разных неудачных образцов, и при полном равнодушии к этому делу режиссеров, развели на всех сценах ужасающий шаблон. В конце XX века в наших театрах были в обращении два руководства по костюму: немецкое — Готтенрот „История внешней культуры“, и французское — Рассине „Исторический костюм“. Последнее — реже, ввиду его дороговизны. Беда была в том, что следовать и Готтенроту и Рассине означало рано или поздно впасть в жуткий шаблон. Артисту, стремившемуся одеться, руководствуясь своим вкусом, надо было обратиться к первоисточникам: к живописи, к гравюрам, к музейным коллекциям.

Так и поступали все истинно талантливые артисты, избегавшие шаблона, — они внимательно изучали прошлый быт народов. Так поступал и Собинов. Внешний облик персонажа, которого ему предстояло воплотить на сцене, его бесконечно занимал. Он пишет:

„Вчера у меня был генерал и привез английскую книгу с рисунками офицерских костюмов. Это я просил для Лакме“...

Всякий другой на месте Собинова обрадовался бы. Целая книга! Выбирай любой костюм! Так нет же. Он продолжает:

„Впрочем, подходящего пока ничего нет. Один приятель написал уже в Англию, и через 1½ недели будет уже ответ“ (17/I 1901).

Готовит Собинов роль Самозванца в „Борисе Годунове“. Отыскали ему у Костомарова и Соловьева описание наружности Самозванца: „волосы рыжеватые, глаза темно-голубые“ и т. д. Казалось бы чего еще? Но Собинову мало. Он пишет:

„...Теперь встает вопрос, какие рыжеватые, темные или светлые. Я остановился на темнорыжеватых. Это будет ново и не так безобразно, как эти огненные изображения Секара. Кажется есть портрет Лжедмитрия в Грановитой палате. Пойду и туда“ (31/III 1901).

Едет Собинов в 1902 г. за границу и тут его пылливый ум все время в движении. В Вене он бегает по книжным лавкам в поисках материалов для Вильгельма Мейстера, так как ему предстоит разучивать „Миньону“. „...Нашел,— пишет он,— очень мало. Один только том единственного иллюстрированного издания Гёте с очень недурными рисунками. Затем немецкое издание шекспировских героев и в числе их Ромео. Совсем интересный рисунок и для грима и для костюма. И наконец, 2 громадных тома истории костюмов. Все это теперь я вожу с собой“ (9/III 1902).

В Милане начинается погоня за материалами для Ромео. В часы, свободные от разучивания партий, Собинов бегал по всевозможным музеям, галереям, церквям, которых в Милане множество и все они полны живописью. При этом он делал всякие неожиданные для него открытия. „Что мне страшно интересно,— пишет он,— это, что у Луини волосы почти всегда рыжие, разных тонов, от самых ярких до самых темных, что меня вполне убедило, что Ромео надо сделать темнорыжим“ (31/VIII 1902).

Одновременно он покупает старинные ткани и составляет, по его словам, целую коллекцию.

В этом стремлении сделать своего Ромео темнорыжим как нельзя ярче сказалось желание отойти от сценических шаблонов — давать итальянца непременно жгучим брюнетом, что вытекает опять-таки из общего, навязчивого шаблонного представления об итальянцах.

Вот так работал Собинов над внешним обликом каждого своего персонажа. Конечно, те художественные результаты, которых он добивался, давались ему не сразу. Конечно, на первых шагах своей службы в Большом театре ему приходилось довольствоваться теми же костюмами, которые были изготовлены в театре, по известным шаблонам, для Донского или Клементьева.

Но по мере того, как Собинов становился на ноги, росла его слава и с ним начинали считаться, да кроме того вошли в обиход постоянные гастроли, у него явилась возможность, махнув рукой на всех театраль-ных парикмахеров и портных, одеваться исключительно по своему вкусу и завести весь свой гардероб.



Герцог

1899 г.

„Риголетто“

Ко всему сказанному необходимо добавить, что Собинов великолепно чувствовал костюм и проявлял в этом отношении необыкновенную тщательность, изобретательность и тонкий вкус при подборе покроя и в особенности красок костюма, вследствие чего всякий изображаемый им персонаж на сцене был очень живописен, в особенности там, где это подсказывалось духом эпохи. Его Ромео производил впечатление самого блестящего щеголя Вероны, его Вильгельм Мейстер или де-Грие („Манон“) носили на себе живой отпечаток XVIII века. Его Альфред был одет по моде 30-х годов прошлого столетия и с необыкновенной тщательностью. Везде эта сторона дела привлекала особенное внимание артиста. Это очень важно с театральной точки зрения, потому что первое появление того или иного персонажа на сцене сразу привлекает внимание зрителя и как бы вводит его в образ. Зритель всегда сразу видел перед собой очень четкий, выдержанный до последних мелочей образ и тотчас же настраивался так, чтобы в дальнейшем не пропустить ни одной подробности в той драме, которую в звуках и пластике развернет перед ним Собинов.

Гримировался Собинов отлично и умел достигнуть здесь большого разнообразия. Стоит посмотреть сейчас на портреты в его двух „китайских“ ролях, чтобы в этом убедиться. Его Мури в „Сыне мандарина“ Ц. Кюи и Янг в „Бронзовом коне“ Обера — два совершенно разных китайца. Там, где он оставался целиком со своим лицом, он твердо помнил, что существует множество фасонов причесок, и ничто так не меняет выражения лица, как прическа, и поэтому парики его отличались большим разнообразием и превосходной работой. Затем несколько удачных штрихов гримировального карандаша и перед вами уже другое лицо, хотя и похожее на лицо Собинова, но в то же время в чем-то существенно от него отличающееся, и, вглядываясь пристальнее в его Вертера, Вильгельма Мейстера или Де-Грие, вы начинали припоминать, что точно такие же лица смотрели на вас с картин художников XVIII века. Кроме того, в поисках вечно лучшего, Собинов очень часто, с годами, менял грим. Так было у него с Герцогом в „Риголетто“, с Фаустом, с Князем в „Русалке“, с Альфредом в „Травиате“. При этом он стремился достичь наибольшей характерности в каждом изображаемом им лице, чтобы всякий воплощаемый им персонаж был внешне живописен, соответствовал эпохе и закончен по стилю. Образы Собинова ассоциировались с нежными — прозрачным на солнце, ослепительно белым каррарским мрамором или севским фарфором. Не даром же существует именно в фарфоре его статуэтка в роли Ромео. И это понятно: ведь все его искусство было такое ясное, чистое, гармоничное, в нем столько было света и лучезарной радости...

Таким образом, мастерство вокальное и мастерство драматическое находилось у Собинова в полном гармоническом равновесии. Он был подлинным артистом музыкальной драмы. Его огромной заслугой для



Вильгельм

„Маньона“

музыкального театра является то, что он не принес драматическую сторону дела в жертву вокальной стихии, как это часто делали до него русские певцы, а итальянские в особенности, но развил ее так, чтобы выразительность пения шла об руку с выразительностью игры и чтобы художественный образ, возникавший перед глазами зрителя, шел как от пластики, так и от музыки.

Но при этом Собинов никогда излишне не драматизировал образ. Как бы он ни стремился к полному вскрытию социальной природы образа, он ни на минуту не забывал, что перед ним не обычная словесная драма, а музыкальная. Он прежде всего вслушивался в звучание и, как тонко чувствующий художник, старался в этом звучании уловить пластическую тональность образа. Весь сценический реализм Собинова был реализмом музыкальным.

К каким же результатам привел синтез двух творческих начал, — наличие у Собинова мастерства вокального и мастерства драматического, — который должен создать из оперного певца совершенного артиста?

Прежде всего, благодаря своему законченному мастерству, Собинов оживил ставшее шаблонным исполнение ряда оперных образов, — совершенно по-новому их прочел. Это была трудная задача. Но поскольку трудная, постольку в конечном итоге и благодарная. В репертуаре Собинова почти не было ролей, которых он явился бы первым исполнителем на русской сцене. В этом противоположность его с Фигнером. У того, наоборот: целая галерея образов, впервые им воплощенных. Отелло, Ромео, Канио („Паяцы“), Турриду („Сельская честь“), Рудольф („Богема“), Вертер, Герман, Водеман („Иоланта“), Дубровский, Энцо („Джиоконда“) — все они предстали перед зрителем впервые в фигнеровском воплощении. И так как Фигнер был талантлив, он являлся не только выдающимся певцом, но для своего времени и весьма недурным актером, то многие из его образов вошли в сознание зрителя, как совершенные создания оперного искусства.

Между тем исполнять роли впервые, т. е. творить, так сказать, на пустом месте, гораздо легче, чем иметь дело с ролью уже ранее исполнявшейся. Прежде всего артисту не приходится думать о том, чтобы избежать часто невольного подражания, сходства в овладении общей концепцией роли или какими-нибудь ее деталями. У предшественника могли быть такие, столь счастливо найденные, подробности, которые сразу освещают все существо роли. В его исполнении устанавливаются такие тонкие вокальные оттенки, лучше которых и желать нельзя. Перед артистом, берущимся за старую роль и в особенности, если он этого своего предшественника или даже нескольких видел, да еще если они ему понравились, невольно встает задача — отойти от всего им виденного. У артистов, лишенных дара самостоятельного творчества, вообще мало одаренных, или ленивых и к самосовершенствованию не стремящихся,

подобная задача необыкновенно облегчается: они просто повторяют ими виденное, в особенности, если они чувствуют, что образец хорош и преодолеть его им не под силу.

„Как скучно у нас поют в Большом театре“, — говорит Собинов в одном из своих писем. Взыскательный художник — он это почувствовал в самом начале своей карьеры. А скука убивает все.

Собинову как раз выпала на долю очень трудная задача: опрокинуть все штампы. Не только все изобразить в совершенно новом свете, но и преодолеть двоякого рода рутинерство: рутинерство внутреннее, закулисное, и рутинерство внешнее, зрительного зала, а вместе с ним и — ежедневной прессы. Это очень тяжелая борьба, и нужен был огромный талант в соединении с крепкими нервами, чтобы выйти из нее победителем.

Собинов начал работать тогда, когда ни о каких режиссерах, оформлявших весь спектакль, и помину не было; не было около него и людей, которые, так же как и он, стремились бы к новому. Поэтому рутинерство внутреннее, закулисное, наседало на него со всех сторон. „Ах, да тут вот Преображенский в каватине Фауста делал то-то и то-то. Ах, да тут Донской в каватине Князя в „Русалке“ иначе подавал *piano*. Ах, вы хотите сидеть там, где всегда все стояли... Послушайте, голубчик, вы не делаете здесь *fermato* на верхнем си, правда, у композитора оно не показано, но по традиции здесь всегда *fermato*...“ И тысячи им подобных пустяков. И постоянные ссылки на всевозможных предшественников. А на спектакле начиналась борьба с рутинерством зрительного зала, еще более жестокая, потому что, как это ни странно, публика чрезвычайно легко подпадает под власть всякого штампа. Появляется новый артист, который желает идти в своем творчестве самостоятельным путем. Не только желает, но и не может не идти, органически не может. И вот он тотчас же вступает в борьбу с публикой, которая привыкла, что такую-то партию поют так-то, такую-то роль играют вот этак, и вообще, „где же русской опере быть без Фигнера“, — характерное замечание, которое Собинов приводит в одном из своих писем из Одессы (11/VI 1899 г.), и которое он слышал там на каждом шагу. И хорошо еще, что хоть Фигнера вспомнили. А то одесситы, страстные итальяноманы и действительно избалованные наездами таких знаменитостей, которые вроде баритона Сан-Марко, дальше Одессы в Россию не ездили, могли и Фигнера не заметить. А в Киеве наверно поминали Медведева, бывшего кумира киевлян. Беда была при таком порядке вещей тому артисту, который мог бы сказать про себя словами Мюссе: „я пью из маленького стакана, но он мой собственный“. Маленький стакан неизменно разбивался. Большой оставался цел, хотя бы и не был собственный. Собинов пил из большого стакана и одержал двойную победу, потому что стакан большой оказался еще и собственным.



Альфред

1900 г.

„Травиата“

Собинов опрокинул все штампы. Преодолея рутинерское отношение к оперным персонажам за кулисами и рутинерское восприятие их в зрительном зале. Ленский, Фауст, Альфред в „Травиате“, Ромео, Князь в „Русалке“, кавалер де-Грие, герцог в „Риголетто“, — все они явились на сцене преображенными в огне живого творчества, очищенными от всякой приставшей к ним — да еще как плотно! — шелухи прошлого; они прошли перед зрителями спетые и сыгранные, или вернее не спетые и сыгранные, потому что в этом выражении чувствуется не полная слиянность между тем и другим, а воплощенными в музыкально-пластических, музыкально-драматических образах. Не в партии тут было дело, не в звуке только, не в том, как прозвучало верхнее си или до, какое тонкое *piano* было показано там-то и там-то, а совершенно в другом: познали ли мы существо Ленского? существо Ромео? существо Вертера? Существо всякого образа, творимого на наших глазах Собиновым? Да, познали полностью; просто мы их впервые увидели по-настоящему. Раньше мы только смотрели, но ровно ничего не видели.

Это произошло потому, что Собинов воскресил к новой жизни старые запятые образы, что он заставил их жить на сцене действительно в полном правдоподобии, такими, какими их желали бы видеть поэт, давший им первую жизнь — драматическую, и композитор, придавший им вторую жизнь — музыкальную. Поэт и композитор могли бы спорить о частностях, которые носились в их творческом воображении и уловить которые трудно даже самому гениальному интерпретатору, но они не могли бы оспорить главного: цельности основного замысла и законченности его выполнения, становления образа, проникнутого правдой реальной жизни, при которой теряется условность оперного искусства, и полной художественной убедительностью.

Глубокий синтез вокальной и драматической выразительности привел к тому, что Собинов мог с честью выдерживать художественную конкуренцию с Шаляпиным. Вокруг этого вопроса в свое время было нагороджено много всякого вздора.

Шаляпин и Собинов — оба стояли на путях большого художественного творчества. Люди, увлеченные шаляпинским творчеством, как-то не замечали, что тут же рядом Собинов, идя своей дорогой, в совершенно другой области, достигает не меньших художественных результатов.

История оперного исполнительства в России еще не написана, и тем не менее мы знаем, что в басовом репертуаре существует целое звено больших художников. Ведь было что-то особенно волнующее в творчестве О. А. Петрова, за что он был окружен огромной любовью современников. Глинка думал о Петрове, когда сочинял своего бессмертного „Руслана“. И Даргомыжский, создавая „Русалку“, не беспокоился за своего Мельника: его будет исполнять Петров. И сейчас еще живы люди, ученики Д. М. Леоновой, которые помнят ее отзывы

о Петрове, как о художнике, потрясавшем зрителей своим проникновенным исполнением. А ему на смену пришел Ф. И. Стравинский, создавший в Мариинском театре целую галерею образов, неповторимых по своей ярчайшей выразительности. Вот уж у кого драматическая сторона никак не отделялась от вокальной.

Но мы нигде не читали и не слышали о таком лирическом теноре, творчество которого напоминало бы творчество Собинова. Да, были замечательные голоса. Даже не уступавшие итальянцам. Но... художники, создававшие образы? Не можем назвать ни одного, за исключением разве Ф. П. Комиссаржевского, да и то с оговоркой, ибо он, подобно Фигнеру, нисколько не заботился о внешне-пластическом оформлении образа. Все его персонажи были на одно лицо.

Собинов в своих письмах говорит, что он считает поле деятельности лирического тенора куда менее благодарным, чем у баса.

Он уже в самом начале своей карьеры, стремясь к оригинальному творчеству, над этим задумывался. И был глубоко прав.

В самом деле, басу в опере предоставлен материал более рельефный, более характерный, яркий и разнообразный, чем у лирического тенора, материал весьма благодарный для художественного творчества. Наоборот, у лирического тенора роли гораздо беднее чисто драматическим материалом пригодным для выявления актерского таланта. Сплошь и рядом вокальная сторона заключает в себе и все драматическое действие. Лучший пример — Фауст, в котором богатство мелодического материала отнюдь не соответствует драматическому; роль чрезвычайно бедна сценическими ситуациями, при которых можно было бы выказать в выгодном свете актерскую игру.

И вот для того, чтобы роли лирического тенора раскрыть во всей значительности, углубленности и содержательности, надо было быть Собиновым. Ум, глубокая образованность, тонкое понимание характера каждого персонажа, к какой бы эпохе он ни принадлежал, умение распределять всякие детали так, чтобы они помогали осмыслению образа, все это в соединении с изумительной пластикой делало то, что все лирические герои Собинова представлялись перед нами как совершенно четкие, определенные, наполненные живым, искренним, горячим чувством, подлинно реальные люди. Они не говорили, они пели. Но так как пение Собинова, как выше сказано, было прекрасно и так как это пение совершалось с абсолютной простотой, непринужденностью и естественностью такою, что казалось, будто никаким иным языком нельзя рассказать о переживаниях героев, которых изображал Собинов, то эта условность оперного стиля нисколько не нарушала реальности этих людей. Образы Ленского, Лоэнгина, Ромео, Вертера и ряд других по своему художественному содержанию в плане Собинова являются глубокими и неповторимыми. Все это сделалось возможным в результате глубокого синтеза вокального и драма-

тического искусства, которого Собинов добился не только благодаря своему природному таланту, но и постоянной упорной работе над собой. В таком синтезе коренился и весь секрет успеха Собинова среди самых различных категорий его слушателей. Когда бы он ни выступал и где бы ни выступал, гром аплодисментов потрясал стены театра, свидетельствуя тем о могущественной силе захвата собиновского искусства.

Можно пожалеть о том, что замечательное изобретение профессора Шорина — запись на пленку целого спектакля — не застало расцвета собиновского творчества. На этой пленке фиксируется не только самый спектакль, но и отношение к нему зрительного зала — бурные овации или гробовое молчание. Но у нас в руках есть другие, весьма ценные доказательства того, какие отклики рождало искусство Собинова в душе самых различных его слушателей: письма. Приведем два из них и прежде всего чрезвычайно характерное письмо группы артисток хора Мариинского театра от 30 января 1914 г.

„Дорогой Леонид Витальевич!

Вы поете не для нас. Ваш дивный голос звучит для той толпы, что зовется „публикой“, от которой мы отделены пропастью... оркестра и огненной чертой рамп.

Но мы ближе к Вам, мы лучше других умеем слушать и наслаждаться слышанным, хотя вся наша жизнь протекает в вихре и хаосе звуков. В этом хаосе есть звуки для нас желанные, чистые, нежные — звуки Вашего дивного голоса. Когда Вы поете, какой-то новой лучшей, точно давно позабытой, но вдруг, с новой силой очарования зазвучавшей, кажется нам давно известная „запетая“ музыка. Точно спала вся пошлость, бездушность шаблона с любимой роли и хочется бесконечно слушать ее в Вашем исполнении. Как юношески свежо и чисто Ваше дарование. Как чарующе, как нежно звучат в Вашем голосе песни любви, как скорбно, как волнующе звенят в нем слезы страдания... Слушать Вас радость и праздник. Спасибо Вам за светлые минуты восторга, — они отрывают нас от будничного, ремесленного отношения к искусству и зовут к гармонии с Вашим исполнением, — к вдохновению. Не откажите принять эти цветы, как дань восторга и признательности от Ваших скромных сценических товарищей — группы артисток хора СПб императорской оперы“.

А вот другое письмо:

„Дорогой Леонид Витальевич.

Не знаю твоего телефона, да и не хочу тебя ночью беспокоить, — но очень захотелось сказать тебе спасибо за ту большую радость, какую я испытал сегодня, слушая тебя в концерте. Мне не хотелось



Альфред

1906 г.

„Травиата“

итти в публику, — и я залез за орган, — и оттуда слушал тебя, все твои вещи, слушал с огромным наслаждением. Хотелось пожать твою руку, поблагодарить тебя за эту радость, — но пока я счищал с себя, со своих рукавов и штанов пыль страшную, ты уже успел, как и подобает соловью — вспорхнуть и улететь.

Спасибо тебе за твой чистый „душевный“ звук — легкий и светлый, за твое „бельканто“ (нарочно пишу это слово по-русски — его надо расшифровать, потому что именно его, бельканто чистого, совершенного, прекрасного „пения“ — у нас так нехватает) — тебе спасибо.

Жму крепко руку твою
Твой Качалов“.

Вот отклики людей различных профессий. Артистки хора — наиболее придирчивые и капризные судьи. Постоянное пребывание в „вихре и хаосе звуков“, соединенное с нервной работой, утомляет их и заставляет с холодным безразличием относиться к тому, что вокруг них происходит, и нужно совершенно исключительное явление, чтобы вывести их из душевного равновесия.

Качалов — замечательный артист, носитель большой культуры, создатель непревзойденных, по своей тонкой художественности, образов и могущий воспринимать только такие явления искусства, которые бесконечно высоко поднимаются над общим уровнем. Он, не желая привлечь на себя внимание зрительного зала, где нет ни одного человека, который бы не знал его в лицо, как школьник забивается куда-то за орган и там переживает счастливые минуты, слушая Собинова.

Мы привели только два письма, как наиболее характерные, с нашей точки зрения, отголоски общественного мнения об искусстве Собинова. Но сколько их еще должно быть? И если когда-нибудь будут изданы письма Собинова и к Собинову, то первые дадут ключ к полному истолкованию всего разнообразия его личности, всей глубины его интеллекта, а вторые лучше всяких критических размышлений объяснят, чем Собинов со своим искусством был для своих современников.

3

ОБРАЗЫ СОБИНОВА

Надо сказать, что репертуар Собинова был несколько ограничен, в силу характера звука собиновского голоса. Как выше было замечено, голос Собинова — чисто лирический тенор. Это бы еще ничего не значило, ибо очень многие из таких теноров довольно легко выходят за пределы круга, очерченного характером их голоса, не замечая, что они



Л. В. Собинов

Надир

„Искатели жемчуга“, опера Бизе
С портрета худ. М. Дурнова — 1908

в сущности насилуют свой голос, по-просту берутся не за свое дело. Этим ни разу в жизни не погрешил Собинов. Всегда он исполнял только репертуар чисто лирического тенора. Как в высшей степени чуткий художник, носивший в самом себе свой высший суд, Собинов великолепно понимал, что всякое насилие над голосом может повлечь за собою сниженный художественный результат, хотя широкая публика способна была бы этого не заметить и по-прежнему наградить своего любимца бурными аплодисментами.

За время своей артистической деятельности Собинов спел очень большое число партий, из которых многие, собственно исполненные в порядке прохождения службы в Большом театре, явились случайными и в его основной репертуар не вошли. Были такие, к которым Собинов по истечении двух-трех сезонов никогда больше впоследствии не возвращался. Вообще из всего спетого им репертуара можно выделить 10—12 партий, которые как в России, так и за границей явились его высшими художественными достижениями. Таковы: Вильгельм Мейстер, Вертер, Де-Грие, Надир, Князь в „Русалке“, Альфред, Герцог в „Риголетто“, Ромео, Орфей, Ленский, Лоэнгрин.

Здесь бросается в глаза резкий перевес партии иностранных над русскими. И это вовсе не потому, что Собинов страдал пристрастием к первым и пренебрежением ко вторым. Зависело это от совершенно естественных причин.

Дело в том, что в большинстве русских опер, идущих на сцене, партия тенора либо отсутствует вовсе, либо является значительно более эпизодической.

В самом деле, можно сказать, что русские композиторы при сочинении опер обнаружили пристрастие к низким голосам. Не трудно убедиться, что почти все наиболее популярные русские оперные персонажи поют либо басом, либо баритоном.

В „Руслане и Людмиле“ партии всех трех главных героев, счастливого мужа Людмилы и двух отвергнутых ею поклонников, отданы двум басам (Руслана часто поют и низкие баритоны, но написан он для баса) и контральто. В „Русалке“ партии Мельника и Князя более или менее равноценны, хотя по силе драматической выразительности первая все-таки превалирует. В „Князе Игоре“ главный герой—баритон. Теноровая же партия Владимира Игоревича сводится к одной арии и дуэту с Кончаковной. В „Рогнеде“ теноровая партия Руальда и баритона Владимира равноценны, в „Юдифи“ главный герой бас, во „Вражьей силе“—баритон. Мы видим уже четырех крупнейших русских композиторов, которые тенорам уделили очень мало внимания. В „Борисе Годунове“ центральная роль отдана басу. В „Хованщине“ первенствующие персонажи опять низкие голоса: Досифей—бас, Хованский—бас, Шакловитый—баритон. В „Демоне“ главный герой—баритон, а теноровая партия Синодала сводится к одной арии. У Римского-Кор-

сакова также не заметно особого влечения к тенорам. И только у Чайковского мы видим явное стремление ставить именно тенора в центр внимания, хотя тоже не везде: в „Орлеанской девице“, Лионель — баритон, а в „Мазепе“ главный герой и Кочубей — оба баритоны. Но Княжич в „Чародейке“, Вакула в „Черевичках“, Андрей Морозов в „Опричнике“, Водемон в „Иоланте“, и наконец, любимейшие публикой персонажи: Ленский и Герман — тенора.

Совершенно обратное явление наблюдается в европейской опере. У Мейербера все его главные герои — тенора. То же у Гуно, то же у Массне. У итальянцев для теноров широчайшее раздолье, или во всяком случае они соперничают с баритонами. У Вебера в „Волшебном стрелке“ Макс — тенор. У Вагнера только Моряк-Скиталец — баритон, но Лоэнгрин, Тангейзер, Зигмунд, Зигфрид, Парсифаль, Штольцинг — тенора. Вообще, западно-европейская опера выдвигает тенора как выразителя любовной стихии.

Отсюда понятно, что в репертуаре Собинова перевес на стороне иностранных опер. Из всей русской оперной музыки он мог остановить свое внимание только на Князе из „Русалки“, Ленском и Владимире Дубровском, как партиях чисто лирических, следовательно, вполне ему по голосу. Сабинин же, Туча, Садко, Кутерьма, Морозов, Руальд — все это партии, требующие драматического тенора.

При обозрении ролей Собинова бросается в глаза их однопланность. Тематика ролей Собинова одна и та же: это любовь, правда, выражаемая по-разному, со множеством различных более или менее тонких оттенков, но все же только любовь. Отсюда — все образы Собинова в конце концов как бы сливаются в один безмерно огромный мировой образ, имя которому — л ю б о в ь.

В этом — первое объяснение колоссального успеха Собинова. Собинов глубоко переживал страдания своих героев. Он до самозабвения увлекался ими и это свое увлечение, вдобавок воплощенное в звуках лучезарного голоса, передавал слушателям, в сознании которых, у каждого по-разному, все это находило самый трепетный отклик.

Вторая причина огромного сценического успеха Собинова в том, что он до конца вскрывал социальную природу тех людей, которых он изображал и двигательной пружиной действия которых служила любовь. Последняя приводила своих носителей к неминуемому столкновению со всем тем окружением, среди которого они обречены были жить и действовать. Благодаря тому, что Собинов всегда продумывал всякий свой образ целиком и до конца, беря его не только самого по себе, но и в связи с эпохой, образ далеко перерастал, подчас, весьма тесные рамки либретто и приобретал большую полнокровность. Наполненный до краев глубоким содержанием, яркий, четкий и предельно убедительный сценический герой Собинова, например Ленский, Ромео, Вертер, Альфред, Де-Грие, всегда являлся очень живым противоречием окру-



Соловей

„Забава Путятишна“

1900 г.

жающей среде; везде ясно чувствовался трагический конфликт и тотчас же непрерываемо вырисовывалась общественная значимость каждого, как жертвы противоречий, условностей и предрассудков той социальной среды, где собиновские персонажи вращаются. В этом огромное значение того контакта, который неизменно устанавливался между Собиновым и его аудиторией. И мы, свидетели выступления множества знаменитых теноров, певших по-русски, по-итальянски, по-французски, можем со всей решительностью утверждать, что если все они великолепно пели, то никто не обладал даром такого проникновения в образ, чтобы перед зрителем выросла фигура значительная в общественном смысле слова, чтобы перед ним оживал фрагмент жизни во всем блеске характерных для нее социальных противоречий.

Остановимся теперь на тех образах, которые мы выбрали из его обширного репертуара, потому что они наиболее характерны, потому что в них он показал свое наивысшее мастерство и потому что они были у него любимыми. И хотя, как сказано, они все замыкаются в одном понятии: любовь, но все же в каждом есть какой-то свой оттенок любви, потому что персонажи, носители любви, принадлежали к разным эпохам и национальностям, и каждый любил по-своему. Но именно эти-то оттенки любви и волновали в такой степени зрительный зал.

И кроме того, многие из этих образов волновали аудиторию еще и потому, что, как сказано, они являлись живым олицетворением протеста против уродливых сторон быта, их взрастившего.

В нашем обзоре мы остановимся сначала на том, что составляет вершину творчества Собинова, на двух его образах: Ленском и Лоэнгрине.

Многие из нас видели Собинова в Ленском и сохранили на всю жизнь в своей душе этот неизъяснимо прекрасный, глубоко поэтический образ.

Мы так сроднились с этим образом, столь проникнутым и поэзией Пушкина и музыкой Чайковского, образом, который стал своего рода канонем для всех последующих исполнителей, что нам трудно даже представить себе, какие могли быть Ленские до Собинова. А между тем в этом отношении опере Чайковского сначала решительно не повезло.

В Московском Большом театре, где „Евгений Онегин“ впервые был поставлен 11 января 1881 г., до Собинова было много исполнителей партии Ленского, в их числе — Донской, Клементьев, Кошиц, — крупные артистические имена, но то, что партия Ленского попала в их руки, только показывает, до чего плохо разбирались в существе этой партии как сами артисты, так и театральная администрация, назначавшая артистов на эту партию. Донской нес репертуар драматического тенора и впоследствии вообще перестал петь Ленского. Кроме того по своей



Джеральд

1900 г.

„Лакме“

внешности он никак не подходил к этой роли. У Клементьева был громадный голос. Впоследствии он гораздо больше прославился, как Герман, что неизмеримо ближе подходило к характеру его голоса и всего его дарования. Кошиц также был чисто драматический тенор. Исполнение всех этих артистов при всем его относительном достоинстве все же далеко было не таково, чтобы возвыситься до создания действительно художественного образа.

На петербургской оперной сцене, где „Евгений Онегин“ впервые был поставлен 19 октября 1884 г., дело обстояло много лучше, но опять же не в первые годы постановки. Сначала Ленского пел Михайлов. Это могло быть терпимо в звуковом отношении, принимая во внимание красивый голос исполнителя, но не в смысле создания чего-либо хотя бы отдаленно напоминавшего образ юноши-поэта из-за полного отсутствия у Михайлова драматического дарования. Пел Ленского и Васильев 3-й, обладатель огромного голоса, но совершенно бездарный артист не только в драматическом, но и в вокальном отношении.

Наконец, в 1888 г. за эту партию взялся Фигнер (это была его первая русская партия на Мариинской сцене) и сразу произвел здесь полный переворот.

Так как мы выше сказали, что победа над Фигнером была одной из самых крупных побед Собинова и началась она именно с Ленского, то здесь уместно будет несколько остановиться на Фигнере с целью уяснить: что же именно надо было побеждать? Какая сила противостояла Собинову в лице Фигнера?

Фигнер представлял собою очень яркий пример певца с малыми средствами, но при наличии ума, таланта, культуры и большой внутренней организованности, достигшего славы.

Прежде всего какой у Фигнера был голос? Мы не назовем его лирическим, потому что в нем не было характерной для лирических теноров мягкости, нежности и прозрачности звука. Скорее всего это был типичный тенор *mezzo carattere*, самый благодарный для певца в том смысле, что позволяет ему до крайних пределов расширять свой репертуар; это и делал Фигнер, переходя сегодня от Ленского к Отелло, а завтра от Альфреда к Иоанну Лейденскому, чего не мог позволить себе Собинов, не решившийся спеть даже Хозе в „Кармен“, хотя и репетировал его в Большом театре под руководством Альтани. Голос Фигнера был ровный, с особенно хорошо разработанным медиумом, всегда отличавшимся полнотой звука. Верхний регистр отнюдь не пленял блеском и был несколько криклив, что с годами особенно давало себя знать. По звучности голос был совсем небольшой, тембр не имел в себе ничего замечательного, не обладал и десятой долей собиновской мягкости, и в сильных партиях давал впечатление даже некоторой резкости, кроме того присутствовал несколько носовой оттенок, что особенно чувствовалось на букве „е“.



Фабий

„Песнь торжествующей любви“
1900 г.

Словом, материал был далеко не первоклассного качества. Но зато умение распоряжаться этим материалом было огромное.

Такого певца, вооруженного вокальной культурой, Мариинская сцена не видела со времен Комиссаржевского. Прежде всего голос был выработан до последней степени гибкости и подвижности. Кантиленой, т. е. способностью к широкому пению, Фигнер владел в совершенстве. Он умел сообразно характеру партии придать ей всю необходимую мягкость и нежность, несмотря на то, что эти качества не лежали в природе его голоса. И наоборот, там же, где нужно было передать мужественную силу, героическое настроение, — совершенно непонятно, откуда у Фигнера все это бралось в самом звуке его голоса, и действительно звучало, как должно; такие партии, как Радамес („Аида“), Рауль („Гугеноты“), Иоанн Лейденский, Отелло, исполнение мужественности, в противном случае просто провалились бы в его исполнении.

Как драматический актер Фигнер, для своего времени, был значительным явлением на оперной сцене. Принеся из Италии, где он учился и делал свои первые сценические шаги, искусство вокализации, он не принес итальянского равнодушия к сцене. Правда, он проявлял полнейшее безразличие к внешней лепке сценического образа, почти не гримировался, не снимал своей небольшой черной бороды и усов, не признавал париков за редкими исключениями, и отсюда все фигнеровские персонажи — Рауль, Радамес, Хозе, Ленский, Андрей Морозов, Дубровский, Иоанн Лейденский, Ромео, Фра-Дьяволо — все были на одно лицо, отличаясь только костюмом, который Фигнер носить умел. Но вне этого Фигнер все же старался играть как можно живее, проще, естественнее, в возможно более реальных тонах. В полную противоположность другим тенорам, его предшественникам, Фигнер жил на сцене жизнью своих героев, он заражался их чувствами, воодушевлялся их поступками и это свое воодушевление передавал в зрительный зал. Он умел волновать своим исполнением. Отсюда не удивителен его триумф. Десять лет в Мариинском театре, протекших со дня его дебюта в 1887 г., могут быть названы „эпохой Фигнера“, тем более, что целый ряд опер русских и иностранных был в этот период поставлен впервые и при обязательном его участии, и интерес к новому произведению сливался с интересом выступления Фигнера в новой роли. На всех спектаклях с его участием, совершенно так же, как впоследствии на спектаклях с участием Собинова, в публике всегда царил приподнятое настроение. Уже входя в зрительный зал, вы всегда могли безошибочно сказать: „сегодня поет Фигнер“.

Естественно, что когда такой артист впервые появился в роли Ленского, публика встрепенулась: она увидела перед собою живое лицо. Правда, никакого пушкинского образа Фигнер не давал. У него не было черных кудрей до плеч, он оставался со своими неизменными короткими курчавыми волосами, со своими усами и слегка раздвоенной



Эрнесто

„Дон Пасквале“



Янг

1900 г.

„Бронзовый конь“

бородкой, и ни за что не хотел ее снять, несмотря на все настояния театральной администрации. Дело восходило даже на рассмотрение самого Александра III, который „повелел“: „ну, пусть поет с бородой“... Не было у него и той вдохновенности во взоре, какую Пушкин наделил своего героя, ни романтизма, ни отзвуков шиллеровской поэзии, ни беззаботности студента Геттингенского университета, ничего этого не было в Фигнере-Ленском, во всем его внешнем облике и даже во всей игре, несмотря на все ее правдоподобие и большую живость, не ощущалось молодости и той очаровательной сентиментальной нежности, которая так идет этому юноше и которой так пленял здесь Собинов. Уже одно то, что у Фигнера очень мало сквозила именно молодость Ленского, сильно портило дело. Но это уж какая-то особенная индивидуальность Фигнера: он никогда не умел быть молодым ни в какой роли, в полную противоположность Собинову, у которого во всех изображавшихся им юношах именно молодость была через край. И в Ленском Фигнер производил впечатление не юноши, притом юноши чисто славянского северного склада, а уже довольно зрелого, чуть ли не постарше самого Онегина, мужа, овеянного к тому же бурями и обожженного знойным солнцем. И все же можно сказать, что в течение целых 12 лет, пока не явился Собинов, Фигнер считался самым лучшим Ленским, каких только видели обе столицы, и успех в этой роли он имел очень большой.

Но... всякая эпоха знает своих художников, которые двигают искусство вперед. Пришел Собинов, и оказалось, что Фигнер — это пройденный этап.

Для Петербурга, который, можно сказать, жил Ленским - Фигнером, другого себе и не представлял, это было особенно потрясюще и, главное, очень неожиданно. Собинов вообще впервые появился перед петербургской публикой в 1901 г. Было это в театре Консерватории, тогда еще не перестроенном, в частной антрепризе Любимова, собравшего для этого дела очень сильную труппу. Тут были: из Мариинского театра чета Фигнер, баритоны Тартаков и Смирнов, бас Серебряков, из Московского Большого — сопрано Альма Фострем и Собинов, из провинции — меццо-сопрано Фингерт, баритон Максаков и бас Антоновский.

И среди такого, очень сильного, антуража Собинов, показавшийся сначала в „Фаусте“ и „Риголетто“ и имевший успех хотя и очень хороший, но не слишком шумный, выступил 14 марта в „Евгении Онегине“, и тут уже решительно покорила ту самую публику, которая в Ленском выше Фигнера ничего себе и не представляла. Но победа эта далась не без борьбы, и Собинов должен был пережить здесь целый ряд весьма неприятных моментов. Фигнер, избалованный славой, бесконечно самолюбивый, не терпевший конкурентов, конечно, не допускал и мысли о том, чтобы кто-либо дерзнул соперничать с ним в Петербурге именно в роли Ленского. Правда, на Мариинской сцене в это время уже пели



Мури

1901 г.

„Сын мандарина“

Ленского в очередь с Фигнером—Морской и даже Ершов, но Фигнер очень хорошо понимал, что они ему не соперники. Оно так и было на самом деле. Морской не являлся художником пения, а актер был самый посредственный. Ершову же эта партия совершенно не подходила в силу его голосовых данных. Что делать драматическому тенору в такой насквозь лирической партии, как Ленский? Но что Собинов—соперник опасный, это Фигнер отлично сознавал и потому пустил в ход все, чтобы не допустить Собинова выступить в Ленском. Вот как об этом рассказывает сам Собинов в письме от 6 марта 1901 г.:

„Положение мое становится совсем глупое“: с Фигнером открытая война. На 11-е был назначен „Онегин“. Фигнер сперва заявил, что если я буду петь, то он опубликует в газетах, что не участвует более, а потом потребовал перемены репертуара. „Онегин“ теперь идет уже 14 марта, причем Медея Фигнер отказалась со мной петь Татьяну. Не правда ли, как все это мило? Пока еще прямого нарушения контракта нет, но я заявил, что при первом же нарушении условий я уезжаю“.

Назначенный спектакль тем не менее состоялся, но Медея Фигнер слово сдержала и Татьяну не пела. Собинов же тут одержал полную победу над Фигнером. Это произошло потому, что, помимо пения (первые партии Ленского попали в руки настоящего лирического тенора), увидели наконец подлинное сценическое воплощение пушкинского образа. Живого Ленского не только услышали, но и увидели, а увидев, раз на всегда в него поверили. Настолько этот образ, именно в таком воплощении, оказался убедительным. А в этом и состоит сила всякого подлинного искусства.

В таком произведении, как „Евгений Онегин“ Чайковского, насквозь жизненным, и в основу которого лег роман Пушкина, увековечившего в нем живых людей своей эпохи, невозможно при воплощении его на сцене отойти, даже при всех соображениях об условности оперного стиля, от живой реальности. Чем популярнее в широких массах публики становилось создание Чайковского, а популярность его росла из года в год, несмотря на „уверения“ композитора и музыкального критика Ц. Кюи, что „Евгений Онегин“ ничего не вносит в музыкальное искусство и как опера есть произведение мертворожденное, безусловно несостоятельное и слабое“, тем сильнее вырасталось желание видеть героев этой оперы воплощенными на сцене такими, какими рисует их нам наше воображение при чтении Пушкина. В каждой артистке, певшей Татьяну, искали прежде всего тот образ, который запечатлелся в пушкинских стихах; в каждом новом Онегине старались найти сходство с блестящим светским дэнди, разочарованным, скучающим, холодным, а после вдруг загоревшимся запоздалой страстью, в каждом Ленском особенно хотелось видеть воплощение мечты поэта.

Такой воплощенной мечтой явился Собинов и, тотчас при взгляде на него, воскресали в памяти стихи Пушкина:

„Красавец в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч“.

Таким явился Собинов, когда-то впервые, в роли Ленского, таким пронес он этот образ через долгие годы своей сценической карьеры, таким отпечатлелся он в памяти всех, кто имел счастье видеть и слышать его в этой роли, и таким перешел он в историю русского оперного театра. Весь его внешний облик, его стройный стан, его легкая, живая походка и все движения, исполненные простоты, естественной грации и жизненности, и наконец лицо, бесконечно привлекательное лицо, ясное, очерченное чистыми мягкими линиями и оттененное рамкою вьющихся темных кудрей, все это было совершенно безупречно с точки зрения чисто пластической, с точки зрения внешней картинности образа.

Столь же совершенен Ленский Собинова в смысле раскрытия внутреннего содержания образа через музыку. Здесь произошло то, что далеко не часто можно видеть на сцене: исполнитель сливался с исполняемым. Собинов великолепно схватил всю сущность лирики Чайковского, ее огромную задушевность и тихую грусть, все тончайшие оттенки этой лирики, он сумел постичь и воплотить в звуках голоса сквозь не менее тончайшие оттенки своего исполнения.

После Глинки и Бородина Чайковский в сфере музыкального театра является гениальнейшим русским мелодистом в силу красоты, выразительности и какой-то исключительно ему присущей мечтательности его мелодии и ее глубокой и широкой напевности. В то же время передавать эту мелодию так, чтобы она ничего не потеряла в своей значительности, для этого нужен огромный талант, такой, какой был у Собинова, безмерно чувствовавшего всю красоту мелодии Чайковского и вдохновенно передававшего как оперный, так и камерный стиль его.

И тут на слушателя действовало еще и то, что мелодия Чайковского замечательно передавалась голосом Собинова, этим безупречным, настоящим лирическим тенором, краски которого так хорошо соответствовали малейшим изгибам мелодии и так тонко отвечали изменениям драматической выразительности. Присущая Собинову совершенно особенная лучезарность звука сыграла огромную роль при передаче мелодии Чайковского, она сливалась с музыкальным образом и самую печаль Ленского делала пушкинской — „светлой“.

Собинов первый дал такое необычайно воздушное *pianissimo* на фразе — „В вашем доме“, вложил сюда такую бесконечную горечь и тоску, что, казалось, в этом *pianissimo* вот-вот растает в ничто и вся взволнованная трепетная душа поэта. А когда он пел: „Я люблю вас, Ольга“, сколько было здесь милой детскости и наивной очарованности и тихого трепета юной первой любви! Сцену ссоры с Онегиным Собинов первый повел в тонах удивительно жизненной простоты, Фигнер проявлял здесь слишком много темперамента, выказывая не растерянность юного влюбленного, которого неожиданное кокетство Ольги застигло совершенно врасплох, а сознательную вспышку человека, более опытного в подобного рода любовных переживаниях. А в арии перед дуэлью вокально-драматическое мастерство Собинова и его постижение глубочайшей сущности музыки Чайковского достигли кульминационного пункта. Итти дальше в раскрытии образа через музыку уже невозможно. Можно спеть как-то иначе, можно найти какие-то другие краски, это в прямой зависимости от индивидуальных свойств голоса исполнителя, но лучше нельзя. Преодолеть Фигнера Собинов мог. Но преодолеть Собинова немислимо. Можно было стать ему вровень, и это уже была бы огромная заслуга перед искусством. Преодолеть Рафаэля в том, как он писал своих мадонн, невозможно. Но Мурильо стал ему вровень. Так оно и бывает в различных отраслях искусства.

И когда этот прекрасный юноша-поэт, истинное воплощение пушкинской музы, падал сраженный пулей Онегина, и в последних тактах музыки проносилась и исчезала как тень мелодия тоски и печали, в памяти глубоко сосредоточенных слушателей, полностью захваченных трагической значительностью момента, с такой рельефной ясностью возникали стихи Пушкина:

„Друзья мои, вам жаль поэта:
Во цвете радостных надежд,
Их не свершив еще для света,
Чуть из младенческих одежд,—
Увял. Где жаркое волненье,
Где благородное стремленье
И чувств, и мыслей молодых,
Высоких, нежных, удалых?..“

Да, зритель воспринимал эту смерть не только с чувством жалости, которое само по себе довольно пассивно, но с гораздо более активным чувством протеста против тех общественных условий, жертвою которых погиб Ленский, как впоследствии и сам Пушкин, изображением смерти Ленского предсказавший собственную смерть. Ленский — жертва всех предрассудков общества его эпохи.

Таким образом, впечатление от всего облика Ленского-Собинова было исключительно сильно не только потому, что зритель восхищался



Князь

1901 г.

„Русалка“

превосходным пением и игрою, но и потому, что он видел перед собой во всей драме Ленского отчетливое отображение современных Пушкину общественных условий жизни в России, своего рода отрывок из истории молодого человека XIX века.

Впечатление, которое Собинов производил в Ленском на своих современников, было огромно и совершенно исключительно по своему единодушию и бесспорности. Объявленный спектакль „Евгения Онегина“ с его участием всегда неизменно составлял художественную злобу дня, настоящий праздник искусства. Это чувствовалось в настроении зрительного зала, в этих нескончаемых овациях, которые устраивали Собинову люди разных возрастов и положений, выражая этим свою беспредельную благодарность за краткие часы высочайшего наслаждения искусством. Это отражалось и на столбцах повременной печати. Любопытно привести здесь два отзыва по поводу гастролей Собинова в Одессе в 1913 г., любопытно потому, что они относятся не к началу его карьеры, не к какому-нибудь первому выступлению в новой партии, а к тому, что для него самого, спустя 16 лет после первого выхода на сцену Большого театра, составляло уже, так сказать, будни его искусства. Вот какое отношение встречали эти его будни.

„Ленского пел г. Собинов,—пишет музыкальный критик „Южной Мысли“.—Все, что он дал в этой партии, можно просто назвать очаровательной поэзией. Каждая фраза, каждая нота, каждая поза и каждый жест, помимо того, что были апофеозом колоссального мастерства, были еще каким-то потоком вдохновения, тончайших настроений. Никакого внешнего блеска, ни одного недостаточного тонкого эффекта, а какое-то специфически утонченное искусство. В этой партии у г. Собинова соединились в одно целое огромный и высокоразвитый талант музыканта с техникой вокалиста, для которого нет ничего невозможного, и искусством человека, непостижимо тонко чувствующего точку, в которой сливаются все элементы музыкального, вокального и сценического искусства“...

А вот, что говорит музыкальный критик „Одесского Листка“: „Г. Собинов является единственным Ленским. Собинов с поразительной чуткостью угадал самую суть печального героя пушкинского романа. Он с, прямо гениальной, проникновенностью сумел олицетворить образ Ленского, он наделил его трогательными нежными чертами, выразил его чувства, его радость и горе, его любовь и ревность. Другого такого Ленского, как тот, которого олицетворяет г. Собинов, нет; есть только более или менее удачные копии с него“.

Так писали в городе, где за 12 лет перед тем при первом появлении в нем Собинова полагали, что на Фигнере свет клином сошелся, так писали о спектакле, который Собинов пел в какой-то сотый раз, и таковы были будни его искусства, которые могли вызывать столь восторженные и справедливые в то же время отзывы. Очевидно, что



Ромео

1902 г.

„Ромео и Джульетта“

собственно для самого Собинова никаких будней и не существовало. Если всякое его выступление, где бы и в каких бы условиях оно ни происходило, было праздником для зрителя, то таким же праздником оно отзывалось и в нем самом, потому что он не просто повторял урок, однажды блестяще заученный, а всякий раз пылко и вдохновенно отдавался творчеству. И то, что это именно всякий раз было вдохновенно, что никогда оно не было подобно стертому клише, и поднимало вокруг него такую волну живого энтузиазма, которая объединяла собою всех, кто сидел в зрительном зале. То же самое очень верно было замечено и газетой „Кавказ“ в 1914 г.: „Собинов показал не только вспышку таланта, что нам не в диковину, но и ровный его свет, который с годами не уменьшался, а приобретал новый блеск и теплоту“.

Огромная заслуга Собинова в том, что он своим глубоким постижением стиля Чайковского и вдохновенным воплощением пушкинского образа окончательно сблизил нас с Чайковским, „Евгений Онегин“ которого сделался безусловно любимейшей и популярнейшей русской оперой, также, впрочем, как и „Пиковая дама“, а через это постоянное общение с музой Чайковского еще более сблизил нас с Пушкиным. Будущий историк русской культуры, выясняя ход постепенного освоения нами Пушкина, не в состоянии будет пройти мимо того факта, какую роль в этом освоении сыграла музыка и ее талантливые интерпретаторы.

Роль Лоэнгрина явилась также одним из величайших художественных созданий Собинова. В кругу всех прочих его образов Лоэнгрин занимает особое место. Если в отношении других его ролей можно сказать, что Собинов творил, так сказать, на чистом месте, потому что предшественники его поскольку могли великолепно петь, постольку не способны были возвыситься до создания подлинно художественных образов, то с Лоэнгрином дело обстояло несколько иначе. Так как немецкие певцы были всегда более итальянцев проникнуты общей театральной культурой, и не только прекрасно пели, но и играли, то понятно, что образ Лоэнгрина в большей или меньшей степени художественно, но все же на сцене воплощался.

Но только не на русской сцене. Русской сцене, несмотря на давность постановки на ней этого вагнеровского творения, на Лоэнгринов решительно не везло. Первый русский Лоэнгрин — Никольский. Но так как он, по словам А. Н. Серова, несмотря на весь блеск своего голоса, был „несовершенный артист“, то не трудно себе представить, какая антихудожественная чепуха тут получалась. Ибо как бы ни блистал здесь своим голосом Никольский, но раз он был лишен всякого артистического дарования, что мог он сделать из Лоэнгрина? Сохранились фотографии его в этой роли. На них нельзя смотреть без смеха. Лоэнгрин и смех? С фотографий этих глядит на вас предобродушное, ужасно

русское, совершенно неодоухотворенное лицо, вдобавок утопающее в широкой круглой бороде... ни дать, ни взять сиделец из старого Гостиного двора.

Никольскому наследовал в этой роли Орлов, тот самый, в распоряжении которого было „только три жеста“. Этих жестов, конечно, мало для того, чтобы создать какой бы то ни было образ. Затем Лоэнгрин попал в руки Михайлова, голосом напоминавшего Мазини, и в смысле образа также, вероятно, вполне уподоблявшегося Мазини в той же роли, так как она была в репертуаре Мазини. Фигнер, кажется, сам не считал Лоэнгрину подходящей для себя ролью, так как появлялся в ней крайне редко и то уже на склоне своей карьеры и без обычного для него успеха. Позднейший Лоэнгрин, уже в самом конце XIX века, Морской, никакого впечатления здесь не производил. И только один Ершов, благодаря его исключительному таланту, создавал подлинно-художественный образ.

Итак получилось то, что в корне губит всякий спектакль: из художественного произведения выпадал его смысл, его основной стержень. И, должно быть, руководители театров это понимали: Лоэнгрин в сравнении с другими операми ставился гораздо реже, иногда по два раза в сезон.

И огромная художественная заслуга Собинова заключается в том, что он не только вернул вагнеровской опере ее смысл, но и дал совершенно новый образ Лоэнгрину.

Злейшим врагом всякого самостоятельного творчества является традиция. А где традиция, если она не подвергается критическому пересмотру, там неминуемы штампы. В конце концов за долгую сценическую жизнь вагнеровского произведения создался своего рода канон его исполнения.

Немецкие исполнители утвердили на сцене внешний облик Лоэнгрину, как тип национального рыцаря, крупного, широкого, сильного, с энергическими движениями, с резко очерченными чертами лица, при том не слишком молодого, ибо традиционная борода, которою все Лоэнгрины почему-то непременно украшались, всегда это лицо старила. Словом, Лоэнгрин сильно-героическая, ярко-мужественная фигура, и естественно, что все произносимые такой фигурой речи должны были звучать в высшей степени героически, мужественно.

Говорят, будто так оно и должно быть, потому что Лоэнгрин, порожденный весьма героической фантазией Вагнера, взят им из германских народных сказаний и в качестве германского героя непременно должен быть подан в несколько суровой, резко очерченной пластике. Но, во-первых, при трактовке Лоэнгрину вполне допустимо обратиться к первоисточнику, и тогда оказывается, что легенда о Лоэнгрине не германского происхождения, а кельтского, а еще раньше того ассирийского. Вот что по этому поводу говорит сам Собинов:

„Прежде чем выступить в „Лоэнгрине“, я очень много времени потратил на изучение источников, послуживших Вагнеру для текста этой музыкальной драмы. Мне в этом много помог Кюфферат, превосходный толкователь Вагнера. Оказывается, самая легенда вовсе не германского, а кельтского происхождения. Академик Веселовский говорит, что первые зачатки легенды о Грале он встречал в ассирийских сказаниях“.

Во-вторых, откуда видно, будто Лоэнгрин „чистокровный немец“?

„В чужой стране, за синими морями,
Высится замок, грозный Монсальват“.

Так начинается рассказ Лоэнгрин о том, откуда прибыл он. Неизвестно из какой страны, из-за каких морей, стало быть, Лоэнгрин вполне вненационален, а раз так, то здесь полная свобода в трактовке его образа. И Собинов совершенно прав, когда говорит, что „едва-ли правильно выставлять на первый план чисто германский патриотизм и военный пыл Лоэнгрин“.

Наконец, в-третьих, вовсе необязательно всякого рыцаря, вне зависимости от его национальности, трактовать как носителя резко выраженной мужественности. Дав своего Лоэнгрин пластически в мягких линиях и в ореоле самой очаровательной юности, Собинов поступил так, как это по совершенно другому поводу сделал один из великих художников итальянского возрождения, Пинтуриккио.

В Сиене, в ее знаменитом кафедральном соборе, есть особая капелла, вся расписанная фресками. И на одной из ее стен Пинтуриккио поместил портрет жертвователя на эту капеллу, некоего кавалера Альберто Арингиери. На фоне типичного для художников итальянского возрождения пейзажа, посреди цветущей травы стоит на коленях в молитвенной позе, сложив руки и обратив к небу лицо, рыцарь-крестоносец в полном расцвете юности, лицо которого, лишенное всякой растительности, в раме из падающих на плечи черных волос необыкновенно привлекательно красотой своих чистых, мягких линий. Ничего специфически мужественного в нем нет. Чувствуется только хороший рост, да торчащий на боку громадный меч говорит за то, что этот юноша-рыцарь с таким миловидным, почти женственным лицом, сумеет постоять за себя в бою. И при взгляде на этот портрет как-то невольно приходит на ум, что вот таким может быть Лоэнгрин. Но тогда это уже никак не героический тенор, а лирический.

Во Флоренции со стен Cenacolo di S. Apollonia (трапезной бывшего монастыря) смотрят на вас портреты флорентийцев, вышедшие из-под кисти Андреа дель Кастаньо,—фигуры, поражающие своей суровой мощью, своей великолепной мускулатурой, с лицами, очерченными энергичными резкими штрихами и дышащими сильными страстями. Это дает совершенно другое впечатление. Если исходить в создании образа от

таких фигур, то можно притти к немецкой традиции в изображении Лоэнгрин.

Собинов на этот путь не стал. Его Лоэнгрин молод, лицо без всякой растительности, в ореоле великолепных белокурых волос, пышной волной вырывающихся из-под шлема и ниспадающих на плечи, прелестно, дышет полнотой свежей юности. Все движения мягки, четки, в высшей степени экономны и удивительно пластичны. Каждая подробность пластики Собинова останавливала внимание, благодаря красоте и строгой художественной выразительности. Таков был, например, жест руки при прощании с лебедем, причем пластической его выразительности помогало на первый взгляд казалось бы незначущее обстоятельство: Собинов не надевал обезличивающих руку блестящих рукавиц; кольчужные рукава, очень изящно и незаметно суживались, доходили до середины кисти, где и заканчивались, оставляя пальцы свободными. Далее очень эффектен был жест приветствия королю обнаженным мечом, молниеносно сверкающим в воздухе. Наконец, бесподобна по выражению глубокого внутреннего созерцания, была поза Собинова во время молитвы 1-го акта и столь же проникновенной—вся его пластика во время рассказа в 3-м акте.

Над своими костюмами Собинов работал очень много и очень придирчиво, пока, наконец, не создал того, что вполне его удовлетворяло. Мы говорим здесь о собственных костюмах Собинова, в которых он являлся с первого своего выступления до тех пор, пока в Большом театре не возобновили „Лоэнгрин“ в художественном оформлении Федоровского. И эти костюмы были совершенно не похожи на все прежде виденные, особенно основной костюм, рыцарский. Прежде всего он не блестел так назойливо, как у других Лоэнгринов, иностранных и русских. Это оттого, что и кольчуга, и шлем были окрашены в серо-голубой тон, цвет лазури, смягчавший слишком резкий цвет стали. Также и другие детали костюма отличались чрезвычайной обдуманностью и шли к делу. Например, на груди, а также в углах плаща был помещен очень красиво вышитый не лебедь, как обыкновенно, а голубь. В общем пластически это был образ высокого художественного мастерства, до конца продуманный и воплощаемый с замечательной четкостью и выдержкой.

Он необычайно захватывал воображение зрителя уже с первого появления Лоэнгрин. Известно, как у Вагнера это появление подготовлено. Во всей оперной литературе нет более эффектного момента. Когда на фоне взволнованного звучания оркестра и хора появлялась фигура Лоэнгрин-Собинова, такого чудесного облика в обаянии весенней молодости, создавалось впечатление какой-то непередаваемой фантазии, так что и зритель чувствовал себя в этот момент по настоящему взволнованным. Он как бы сам втягивался в разыгрывавшееся на сцене действие.

Что касается до раскрытия внутренней сущности образа через музыку, то и это было абсолютно художественно. Образ оказался вскрытым в лирическом плане с полной последовательностью и выдержкой, что и составило главную победу Собинова, ибо этим он совершенно разрушил прежнюю традицию — выставлять на первый план сверх-мужественную героиню Лоэнгина, да еще в каком-то специфически немецком духе.

В самом деле, какая героиня у Лоэнгина, какими сильными страстями обуреваем он, посланец таинственного Грааля и наделенный небесной властью „спасать невинных или зло карать“? Ведь это не бурно-пламенный Тангейзер, не носитель всепожирающей страсти Тристан и не лесной мальчик Зигфрид, во всей красе своего первобытного богатырства. Не много нужно отваги и силы, чтобы сразу опрокинуть на землю Тельрамунда. Не даром же язычница и волшебница Ортруда тотчас же усматривает в этом действии каких-то неведомых ей чародейских сил и немедленно изобретает противоядие: отсечь хоть перст один и волшебству конец. Следовательно, не в этом сила Лоэнгина, а в том, что приписала ему средневековая легенда: в каком-то высшем знании, в одухотворенности, в способности совершать сверхъестественные поступки. Он не носитель сильных страстей, он очень замкнут, спокоен, он насквозь лиричен.

Вот этого-то и не досмотрели немецкие Лоэнгины. Ведь Вагнер дал своему герою в сущности чисто лирическую музыку, и если насквозь лирична Эльза, то вполне под пару ей и Лоэнгин. Образуя резкий контраст по всем своим переживаниям, где уж вовсе отсутствует всякий намек на лирику, противостоит им другая пара, Ортруда и Тельрамунд, музыка которых насыщена огненной страстью, вся полна бурного движения, в соответствии с чем их партии требуют сильных голосов: Тельрамунда всегда поет драматический баритон, а для Ортруды требуется меццо-сопрано исключительной мощности. Наоборот, во всей партии Лоэнгина разлиты невозмутимое спокойствие и та кристальная ясность, передать которую под-силу именно только лирическому тенору. Партия вообще вся на медиуме и не высока, выше *la* не идет, и только один раз на этом *la* поставлено *forte*: в первом действии на слове „Эльза“, во фразе: „Эльза!“ ты поняла ли клятву?“. А в смысле настроения чрезвычайно много лирики. Оба обращения к лебедю — чистейшая лирика; большой любовный дуэт также высокий образец музыкального лиризма, и лучшее, что в плане такого лиризма написал Вагнер. Знаменитый рассказ полон величественного спокойствия и просветленности и никаких голосовых трудностей собственно для лирического тенора не представляет. Вся его трудность — в плоскости драматической выразительности музыкальной речи. Здесь требуются законченный певец-декламатор и актер, способный до конца проникнуться тем настроением, которое нужно создать во время этого



Ромео

„Ромео и Джульетта“
1903 г.

рассказа. Прощание с Эльзой — опять лирический момент, исполненный грусти и тоски.

Как видим, во всей партии Лоэнгринга нет ничего, что требовало бы, согласно немецкой традиции, драматического тенора, и Собинов, выступивший против этой традиции, совершил огромный художественный подвиг, дав вполне нового Лоэнгринга.

Вся партия зазвучала в голосе Собинова так, как она никогда не звучала у драматических теноров, которые экспрессивностью своего звука невольно огрубляли те мягкие тона, в какие она вся окрашена. Исчезла мужественная окраска, но зато появилась другая, несравненно ближе идущая к делу: светлая, прозрачная. Именно, опять-таки, через присущую Собинову лучезарность звука раскрылась подлинная сущность этой легендарной личности, приплывшей из фантастического замка, чтобы разрубить весь узел зла, завязанный Ортрудой, и затем столь же фантастически уплывшей обратно. В свете звучания собиновского голоса все речи Лоэнгринга приобрели совершенно другое выражение, и весь образ предстал как бы овеянный некоей фантастической дымкой. Собинов здесь воочию доказал, насколько тесно в нем слилось искусство певца с искусством актера, потому что только высокоодаренный актер мог бы так подать вагнеровский речитатив, как это сделал Собинов, раскрывая до конца смысловое содержание каждого слова и в то же время выпекая его вполне в вагнеровском стиле. В итоге весь образ Лоэнгринга получил у Собинова большую углубленность, более тонкую одухотворенность и, благодаря предельной музыкально-драматической выразительности, крайнюю убедительность, и, вследствие того, с полным правом может быть отнесен к числу лучших его созданий.

Среди многочисленных отзывов о собиновском Лоэнгрине наиболее значительным следует считать отзыв одного из величайших дирижеров нашего времени Артура Никиша, сказавшего: „Какое небесное видение, какой небесный голос! Я дирижирую и чувствую, что невольная слеза катится по моей щеке. Сколько Лоэнгринов пересмотрел я на своем веку, но никогда не переживал такого глубоко-поэтического, захватывающего момента“.

Роль Ромео в опере Гуно также должна быть причислена к лучшим в репертуаре Собинова, настолько созданный им образ был глубоко выразителен и выдержан до мелочей. Нисколько не рискуя впасть в преувеличение, мы должны сказать, что это был лучший Ромео из всех, каких только видела русская оперная сцена, да и на драматической — немного нашлось бы таких, которые могли бы поспорить с Собиновым в отношении и глубины передачи отдельных моментов и в особенности общей поэтичности воплощения образа, тем более, что и ставилась-то трагедия Шекспира очень редко и именно из-за чрезвычайной трудности найти на роль Ромео подходящего исполнителя.



Лионель

1903 г.

„Марта“

Ромео пылкий, стремительный, горячий, страстный и благородный, образ, расцвеченный всеми красками могучего таланта Шекспира, прежде всего юноша во всем блеске молодости, и юноша обязательно красивый. Без обаяния физической красоты мы Ромео себе представить не можем. Первый Ромео на русской оперной сцене, Фигнер, никакого образа не давал и дать не мог, несмотря на все большие достоинства своей вокальной передачи, прежде всего потому, что совершенно не создавал иллюзии прелестной юности, а выглядел, напротив, весьма зрелым мужем, которому совершенно не к лицу все пылкие увлечения Веронского юноши. Зритель видел перед собой не Ромео, а прежде всего премьера Мариинского театра, Николая Николаевича Фигнера с его традиционной бородой и усами. Единственно, на что Фигнер здесь решался, чтобы хоть сколько-нибудь изменить свой облик, это надеть длинный парик. Но парик этот был обычный, рутинно оперный парик, лишенный всякой стилистики. Такими же шаблонными выглядели и все костюмы Фигнера в роли Ромео.

В полную противоположность Фигнеру Собинов создавал исключительный по своей пластической выразительности, четкий и законченный образ, взводя этим сразу зрителя в круг переживаний Ромео. При первом же взгляде на такого Ромео зритель начинал верить в него. Внешний образ бесконечно убеждал.

Прежде всего Собинов-Ромео был необычайно красив не какой-нибудь шаблонною красотой оперного любовника, но красотой старинной итальянской живописи. Юношей, с таким мягко выполненным овалом лица, с такими ясными, почти классически правильными очертаниями, особенно в профиль, в рамке особенным образом подвитых, густых кудрей, тяжелой массой падающих на затылок, таких пропорциональных, хорошо сложенных, стройных и гибких, с такими красивыми ногами, во множестве можно видеть на картинах Беллини, Карпаччо и других художников итальянского Возрождения.

Собинов и здесь проявил свою исключительную щепетильность в деле выбора покроя костюма, его основного цвета, его деталей украшающей расцветки, фасона, плаща, шапочки и прочих аксессуаров, вплоть до шпаги. Ни одна подробность не шла в разрез с общим целым, но все сливалось в строгой гармонии. Чтобы достичь такого результата, Собинов посетил все города северной Италии: Венецию, Падую, Виченцу, Верону, Мантую, Милан, города, переполненные картинами живописцев эпохи Возрождения, первостепенных и второстепенных. Везде его проницательный ум жадно впитывал в себя впечатления многообразной живописи, ища то, что могло бы наиболее удовлетворить его тонкий вкус и ближе всего подойти к задуманному им облику Ромео. В конце концов он остановился на Карпаччо и именно на его знаменитой „Легенде о св. Урсуле“, со множеством очень разнообразных, очень впечатляющих фигур.

Воссоздав свой облик Ромео по столь убедительным документам, Собинов достиг такого результата, что временами казалось, будто перед нами ожил персонаж, в свое время с натуры перенесенный на полотно вдохновением великого итальянского живописца.

Точность такого впечатления достигалась тем, что Собинов глубоко чувствовал костюм. Недостаточно, однако, взять хоть самый красивый костюм от Карпаччо. Надо в таком костюме артисту, человеку XIX—XX века, когда одежда так резко изменилась против прежней, чувствовать себя в нем так же удобно и ловко, как чувствовал себя человек века XIII—XIV.

От острого ощущения костюма зависит и вся пластика человека. В туго натянутом трико, в гладко облегающем корпус камзоле человек, так одетый, совершенно иначе стоял, садился, двигался, жестикулировал. Почувствовав костюм средневековья или Ренессанса, надо тотчас же очень живо ощутить и всю физическую природу человека, который мог бы носить такой костюм, воссоздать ее в ряде точных, четких, живых, убедительных и выразительных движений.

Собинов и здесь раздвинул рамки оперного либретто и подвел зрителя к его первоисточнику, так что вдумчивый зритель, собираясь идти смотреть и слушать Собинова в опере Гуно, должен был перечитать не либретто Карре и Барбье, а именно самую трагедию Шекспира. Потому что образ Ромео, творимый Собиновым, раскрывался не только через музыку Гуно с текстом его либреттиста, но и через первоисточник, т. е. трагедию Шекспира. Нужды нет, что слова были другие, не шекспировские, и, следовательно, гораздо менее яркие и образные. Все же основная ткань оставалась та же, и „повесть, печальнее которой нет на свете“, надлежало рассказывать так, чтобы в ходе развития переживаний до самой трагической развязки все время чувствовался именно Шекспир, чтобы его дыханием был овеян каждый, особенно важный драматический момент оперы. В этом и состояло великое искусство Собинова, что он воплощал образ Ромео с такой пластической точностью, с такой глубокой проникновенностью в мир его переживаний и с такой логической последовательностью в развитии его страсти, что зритель совершенно забывал обо всех пустотах, которые неизбежно возникали в результате переработки шекспировской трагедии в оперное либретто.

Благодаря опять-таки крайне вдумчивой трактовке и исключительной экспрессивности каждого слова, каждого движения, образ Ромео у Собинова выходил далеко за пределы чисто оперной убедительности и рисовался опять-таки как жертва общественного неустройства, уклада жизни определенного класса, при котором возможно такое явление, как десятками лет длящаяся вражда двух семейств, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Все действие у Собинова возникало на основе чистейшей музыкальности сквозь лучезарность голоса, сквозь мельчайшие оттенки вокали-

зации, сквозь омузыкаленное слово, поданное с предельной силой драматической выразительности. Начиная с того момента, когда пробравшись под маской в дом Капулетти, Ромео вдруг впервые видит Джульетту и в его сознании, полном злых предчувствий, проносится быстрая, как молния, мысль: „любил ли я когда?.. Нет, о нет“... затем их первая встреча, полная наивного восторга и трепета пробуждающейся страсти; сцена в саду, где Ромео уже окончательное воплощение огромного, как океан безмерного и как океан таящего тысячи неведомых опасностей, чувства, где он — сама любовь, сама страсть, сама радость чистой, прекрасной, сияющей точно луч солнца, к которому взывает он, любви; последние безмятежные восторги в сцене венчания, кровавое столкновение с Тебальдо, сразу погрузившее в ночь светлый день его любви; и наконец, последнее свидание с Джульеттой, свидание любви и смерти — все эти подлинно-трагические переживания воплощались Собиновым так ярко, образно и красочно и, вместе с тем, до того просто, с таким гармоническим чувством меры, в таких строго очерченных границах подлинной художественности, что зритель чувствовал себя глубоко захваченным этой трагедией. Он переставал сознавать себя в театре, и нужно было сделать над собою огромное усилие, когда занавес закрывался в последний раз, чтобы освободиться от иллюзий и стряхнуть с себя очарование, навеянное и звуками голоса, и каждым словом, каждым движением, всей сложной цепью переживаний огромной любви, увенчиваемой смертью.

От Ромео к Князю в „Русалке“ Даргомыжского — какой резкий переход и какой полный контраст между тем и другим решительно во всем, начиная с пластики, кончая тоном. В Ромео необыкновенная живость, стремительность и свободная грация каждого движения. В Князе все полно спокойствия, раздумчивости и медлительности. Костюм — длинный кафтан, какой носили когда-то в старой Руси, широкие штаны, высокие сапоги, — все это предопределяет особую пластику, кладет на все внешние проявления человеческой натуры, печать некоторой замкнутости. Роль Князя, кроме того, вообще довольно статична и однообразна по вложенному в нее содержанию. В первом акте он — весь пассивность и нерешительность, во втором — вообще мало выразителен, а в третьем — полон тоскливого сожаления об утраченном молодом счастье. Никаких сильных страстей он в себе не носит, и в соответствии с этим все исполнение этой роли должно быть очень сдержанно в смысле внешней экспрессии.

Роль Князя не может считаться особенно благодарной. И если она так выдвигалась у Собинова, то это благодаря тому, что он так чудесно передавал самую музыку Даргомыжского, очень русскую по своему характеру, очень мелодичную и полную своеобразного



Вертер

1906 г.

„Вертер“

настроения, особенно в большой арии 3-го акта. Все, что было задумано композитором и вылилось в его задушевной мелодии, воспроизводилось Собиновым с обычным для него тонким художественным проникновением в смысл и в стиль исполняемого.

Явившись на последнее свидание с Наташей, Князь полон нерешительности, смущения, тревоги за то, как примет его возлюбленная страшную для нее весть о предстоящей разлуке. Собинов в звуках своего голоса чрезвычайно тонко оттенял все смутные переживания Князя, и в каждой фразе, обращенной им к Наташе, слышалось участливое и теплое к ней отношение.

Но особенной глубины выразительности достигал Собинов при передаче большой арии Князя на берегу Днепра.

„Невольню к этим грустным берегам
Меня влечет неведомая сила“...

Голос полон глубокой сосредоточенности.

„Печальные, знакомые места!
Я узнаю окрестные предметы:
Вот мельница! Она уж развалилась“...

Этот, чрезвычайно выразительный, характерный для стиля Даргомыжского речитатив, образующий вступление к арии, приобретал в устах Собинова замечательную пластическую выпуклость.

Но самое замечательное следовало дальше.

Основное содержание арии — тоска по утраченном счастье, горькое сожаление о тех невозвратимых днях, когда его на этих берегах „встречала свободного свободная любовь“, и тягостный упрек самому себе за то, что „не сам ли, безумец, я счастье утратил“. Вся задушевная мелодика этой арии, вся ее лирическая настроенность и все оттенки этой настроенности передавались Собиновым с огромной художественной экспрессией, с замечательной простотой и задушевностью. Необыкновенно ясными, кристально прозрачными, широкой волной лившимися звуками рисовалась отчетливая картина скорбного переживания человека, утратившего лучшее, что есть в жизни: первое чистое, прекрасное и свободное чувство свободной любви, не подчиненной раску.

Партия Альфреда в опере „Травиата“ возвращает нас в область итальянского *bel canto*, в область вердиевского лиризма, которым в высшей степени проникнута эта партия, очень трудная и потому далеко не всегда выдвигающаяся на первый план. Собинов же делал из нее художественное чудо, что особенно поразило итальянцев, когда он в 1906 г. спел Альфреда в Миланском театре „Ля Скала“.

Впервые партию Альфреда Собинов спел в Большом театре в 1904 г. Затем выступил в ней, как сказано, в 1906 г. в Милане. Впоследствии же он постоянно появлялся в ней и в других театрах. Она прочно вошла в его основной репертуар. И неудивительно, потому что по эlegantности внешнего облика и блестящему преодолению всех вокальных трудностей он был несомненно лучший Альфред, какого только видела когда-либо русская сцена. Его грим и костюм в этой роли были чрезвычайно продуманы, далеко уходя от обычного оперного шаблона. Прическа на пробор с причудливой прядью волос, круто изгибающейся над лбом, лицо, опущенное небольшой светлой бородкой, аккуратно подстриженной клинышком, и такими же небольшими тонкими усами, и весь его общий благородный тонкий очерк давали чрезвычайно точное представление об эlegantном, выдержанном парижанине, светском человеке эпохи 30—40-х годов прошлого столетия, эпохи воинствующего романтизма Виктора Гюго и томной лирики Мюссе. Общее впечатление довершали совершенно изумительные, по изяществу покроя и разным мелким деталям отделки, костюмы. Особенно в 1-м акте: фрак темновасилькового цвета с бархатным воротником и отворотами более темными, оригинального покроя жилет, широкий и высокий весь в складках галстук, перекрывающий тонко плоскую грудь рубашки. Не менее изысканного покроя были сюртук в четвертом акте и черный фрак в третьем. Собинов был в этих костюмах удивительно ловок, строен, изящен. Он весь казался отображением тех необычайно интересных фигур, которых в бесчисленном множестве воплотили в своих рисунках Гаварни и другие знаменитые рисовальщики Франции. Это было великолепное воплощение дэндиизма в чисто французском стиле. Таким Альфредом Собинов явился впервые в „Ля Скала“. Таким мы видели его в последующих выступлениях на русских сценах. Впоследствии он пел Альфреда без бороды и усов и этим как бы несколько омолодил его. В данном случае он остался верен себе. Воплощая всегда на сцене прекрасную юность во всем ореоле ее страстей, он, разумеется, не мог допустить, чтобы по мере того, как один за другим уходили его годы, уходила бы со сцены и та иллюзия молодости, которая так дорога была всем, кто его смотрел и слушал.

Вокальное исполнение Собиновым этой, чисто итальянской, партии, достигало предельной художественной выразительности. Можно сказать, что с той же тонкостью, с какой он вскрывал сущность музыки Чайковского, он делал это же самое с Верди. Заслуга тем большая, что в партии Альфреда меньше блеска и эффекта, чем в партии Герцога в „Риголетто“, которую Собинов тоже исполнял виртуозно. Но эта простота, на самом деле только кажущаяся, а за нею — трудности, заключающиеся в том, чтобы заставить партию зазвучать как-то по-новому. Тем более, что при колоссальном числе представлений, выдержанных „Травиатой“ на всем земном шаре, партия Альфреда, как и другие

в этой же опере, является по общепринятому выражению „запето́й“. Это означает, что бесчисленными исполнителями, и среди них самыми первоклассными, она, так сказать, выжата до дна, и ничего нового в ней уже дать нельзя. Кто бы ни выступил и как бы ни спел, все будет казаться, будто это повторение, хотя бы и бессознательное, со стороны артиста того, что уже слышали раньше.

Таким образом, осветить по-новому „запетую“ партию Альфреда,— найти в ней иные оттенки выражения, было для Собинова такой же большой художественной заслугой, какой для нынешнего поколения певцов явится — прочесть по-новому партию Ленского. И что особенно возвышает Собинова, как замечательного мастера *bel canto*, это то, что он свое новое толкование „запето́й“ партии показал в Италии, где *bel canto* родилось и расцвело, где Верди — национальный герой и величайший творец мелодии, где гондольер, сапожник, столярный подмастерье, уличный разносчик,— все, кому природой отпущено хоть сколько-нибудь голоса, вечно оглашают улицу ариями своего любимца Верди, ни мало при этом не фальшивя, где в театре, будет ли это роскошный „Ля Скаля“ или более скромный в каком-нибудь захолустьи, сверху до низу сидят люди, если и не все поющие, то знающие наизусть каждую ноту в излюбленных операх и беспощадно критикующие артистов. Перед такою публикою выступил Собинов в январе 1906 г. в „Ля Скаля“ и имел огромный успех. Пресса так оценивала его выступления в Милане:

„Тенор Собинов был элегантным, корректным, великолепным Альфредом и имел большой успех. Он очень хорошо провел все полные чувства фразы, великолепно оттенил некоторые места... Известно, что „Травиата“ опера очень трудно исполнимая для теноров, и хороший успех в этой опере в театре „Ля Скаля“ имеет очень большое значение“ („Lombardia“).

„Собинов — элегантный тенор и великолепный певец, который своим нежным голосом и очаровательным пением умеет придать патетический смысл красивым мелодиям, которыми Верди украсил партию тенора в „Травиате“. Эта партия заключает в себе много вокальных трудностей, поэтому для ее исполнения особенно необходим артист, который мог бы, так сказать, раздвоиться и найти нежнейшие интонации в двух актах и сильные, как того требует драматическое положение, в остальных. Собинов украсил своим особенным утонченным пением и прекраснейшим, хорошо обработанным голосом лирические трудности своей партии, побеждая эффектными оттенками и благородством декламации затруднения более захватывающих сцен. Он имел прекрасный успех, начиная уже с 1-го действия, особенно после бриндизи, которое он спел с особенной элегантностью, после дуэта, при исполнении которого он нашел оттенки выражения почти неожиданные, после романса 2-го акта и большой сцены 3-го акта. В последнем акте он сумел воз-



„Дон-Пасквале“
на сцене Миланского театра „Ля Скаля“
Дон-Пасквале — Л. В. Собинов, Норина — Р. Сторкио
1907 г.

родить запетый дуэт „Покинем край“, который заключает в себе столько мелодических красот“ („Rassegna Melodrammatica“).

В таком же духе отзывы и других газет. „Mondo artistico“ находит, что „никогда еще до сих пор роль Альфреда не имела воплощения более художественно типичного, элегантно и благородного, как в исполнении Собинова“. „Perseveranza“, говоря, что можно было предвидеть, каким идеально совершенным Альфредом явится Собинов, далее прибавляет: „но никто не предвидел, что его голос найдет такие трогательные и страстные оттенки“. „La Sera“, находя Собинова „идеальным Альфредом“, пишет: „он спел свою партию с благородным вкусом, чистой свежестью голоса, легко победив все трудности 3-го акта“. И кроме того, все без исключения останавливаются на внешнем облике Альфреда-Собинова, характеризуя его самыми лестными эпитетами.

Повидимому, это произвело на итальянцев особенно большое впечатление, что и не удивительно, если принять во внимание, какими „образами“ угощали своих соотечественников певцы, вроде Мазини или Маркони, прославленные столько же за свое искусство пения, сколько и за невероятное безразличие ко всему, что непосредственно к пению не относится. В этом и состоит то отличие Собинова от итальянских артистов, о котором мы упоминали выше. Как первоклассный вокалист он входит в семью лучших их представителей равноправным членом. Как великолепный актер он бесконечно над ними возвышается. Он — синтез двух культур: певческой и драматической. И это особенно рельефно давало себя знать именно в партиях, бесконечно „запетых“ теми же итальянцами, но отнюдь не „заигранных“ ими же. Таким образом, Собинов внес свой огромный вклад в историю развития музыкального театра не только русского, но и иностранного. Собинов создавал образы столь совершенные, что они способны были одинаково волновать зрителей и в Милане, и в Мадриде, и в Лондоне, и в Монте-Карло, и в Петербурге, и в Москве, и в бесчисленных других русских городах. Милан, через сцену которого за это время прошло столько артистов высшей квалификации, Собинова не забыл. Артист до сих пор живет в благодарной памяти местных меломанов. И Розина Сторкио, некогда чудесная певица и редкая для итальянской сцены актриса, говорит в своем отклике на смерть Собинова, что она „счастлива, что разделила с ним наилучшие дни нашей артистической жизни“.

Блестящее воплощение Альфреда в „Травиате“ не являлось у Собинова единственным высоко-художественным достижением в плане чисто итальянского стиля. Нет, потому что другим его столь же совершенным достижением был Герцог в „Риголетто“. Тот же вердиевский стиль, та же стихия любви, но... какая разница в выражениях этой самой любви! Там вы видите любовника нежного, добросердечного, захваченного силою чувства и потому готового на всяческие жертвы, любовника

огорченного и страдающего и в конце концов теряющего любимое существо. Здесь, перед нами любовник совершенно иной категории, любовник-притворщик, любовник, для которого любовь — игра, проказа, забавное приключение, сменяющее одно другое и требующее изощренной способности разговаривать каждый раз на каком-то другом языке. Сегодня — графиня Чепрано и с нею один язык и один прием в обращении, светски-галантный, как оно и должно быть по положению обоих. Завтра — Джильда, девушка из городского предместья, полная чистоты и невинности, и с нею надо прикинуться беззаветно влюбленным бедным студентом. А там Маддалена, с которой и обращение другое, небрежное, настойчивое и властное.

Все эти различные оттенки любви особой категории, любви жуира, срывающего один цветок затем, чтобы тотчас же бросить его, погнавшись за другим, воплощались Собиновым удивительно рельефно с массой тончайших нюансов в самых трудных мелодических местах. Выходная баллада, чрезвычайно трудная и всегда представлявшая шедевр вокального искусства в устах Мазини или Карузо, исполнялась Собиновым замечательно легко, свободно, непринужденно, и с какой-то особой, ему одному присущей, грацией. Надо сказать, что в музыке Герцог очерчен чрезвычайно рельефно. Характер всех мелодий его партии как нельзя лучше живописует этого легкомысленного Дон-Жуана, что вполне соответствует фразе, сказанной Верди в одном из его писем: „Я не пишу случайно, но всегда стараюсь дать моим нотам соответствующий характер“. Понятно, что Собинов с его острым чувством музыки и со всегдашним стремлением полностью раскрыть образ через музыку мог так тонко улавливать все оттенки выражения, заключенные в мелодии Верди, и выражать их в звуках своего голоса с такой художественной экспрессией и полнотой чувства, что, овеянный тонким дыханием чистой музыкальности, образ восставал в фантазии слушателя со всею силою непрерываемой убедительности. Если хороша была выходная баллада, то столь же совершенно, с какой-то чарующей ласковостью звучал дуэт с Джильдой во 2-м акте, а знаменитая песня „La donna e mobile“ неслась с замечательной легкостью и гибкостью и теми едва уловимыми оттенками своеобразной шаловливости, которые придают ей знаменитые итальянские певцы. И так же как и они, Собинов при многократном ее бисировании заканчивал ее каждый раз другой очень ловкой каденцией. Нечего и говорить о том, что ведущий голос Собинова в квартете 4-го акта сообщал всему этому номеру исключительную прелесть.

Таким образом и здесь, как в „Травиате“, Собинов обнаруживал с самой лучшей стороны свое, доведенное до высшей точки, мастерство *bel canto*, соединенное с таким же мастерством слова. Мелодия Верди, поданная на таком неизъяснимо прекрасном звучании, еще более выигрывала в своей красоте.

Что касается внешнего облика, то здесь, как и в других случаях, Собинов, неимоверно взыскательный к самому себе и ищущий художник, не удовлетворялся однажды найденной формой. Сравнить даже нельзя тот грим, который Собинов делал себе в роли Герцога в позднейшие годы, с тем, что был у него при первых выступлениях. Там являлся перед глазами зрителя довольно ординарный облик типичного оперного любовника, с небольшой остроконечной бородкой и подкрученными усами. Это было скорее лицо одного из офицеров герцога. Оно не дышало той прелестью, которая способна была взволновать Джильду. Костюмы также были под стать и ничего особо характерного в себе не заключали. Лишь впоследствии Собинов радикально изменил грим, во-первых, надев очень стильный парик, который тотчас же придал всему лицу резко выраженную характерность, во-вторых, убрав бороду и усы, от чего лицо помолодело и приняло совсем другое выражение. Надо сказать, что борода и усы решительно портили Собинова, ибо скрадывали изящные очертания его рта и подбородка и тем нарушали общий благородный очерк его лица. Столь же хороши, в смысле общего строго выдержанного стиля и с большим вкусом подобранных деталей, оказались и все костюмы, в особенности в 1-м акте.

От „Риголетто“ или „Травиаты“ очень интересен переход к „Искателям жемчуга“, произведению композитора Бизе, создавшего „Кармен“, — один из шедевров оперного искусства. Но если иному слушателю, знающему каждую ноту из этого шедевра, предложить „Искателей жемчуга“, не называя ему имени автора, то он вряд ли угадает здесь руку творца „Кармен“ и не столько может-быть из-за музыки, которая местами все же очень мелодична, сколько из-за бессмыслицы сюжета и невыразительности слов. В отношении либретто это одно из тех произведений, к которому приложимо выражение Вольтера: „Если слова настолько глупы, что их стыдно сказать, их поют“. Как драма, как спектакль „Искатели жемчуга“, не из тех произведений, которые могут входить в постоянный репертуар какого бы то ни было театра, а если иногда они и выплывают, то этим бывают обязаны присутствию исключительных певческих талантов, для которых имеются в опере две партии: сопрановая — Лейлы и теноровая — Надира.

Так оно и было, когда в Москве в 1903 г. впервые поставили „Искателей жемчуга“, причем партию Лейлы исполняла Нежданова, а партию Надира — Собинов. И впоследствии он в ней выступал довольно часто, что оправдывалось, конечно, не глубоким содержанием образа, а исключительно наличием мелодии, действительно очень колоритной и красивой, для надлежащего воплощения которой точно нарочно был создан голос Собинова. Очень удавшаяся Бизе плавная мелодия, полная восточной неги с интересными модуляциями, звучала у Собинова с неизъяснимой красотой выражения. Если закрыть глаза, то можно было подумать, что



Лоэнгрин

„Лоэнгрин“, опера Р. Вагнера — сцена 1-го акта
Снимок с картины на дереве раб. худ. - палеховца Голикова — 1932

Л. В. Собинов



Лоэнгрин

1908 г.

„Лоэнгрин“

эти звуки не принадлежат человеческому голосу, что это поет скрипка, вышедшая из мастерской Страдивари или Гварнери и находящаяся в руках какого-то совершенно непостижимого виртуоза. Так ровны, так чисты были эти звуки, так сладостно прекрасны и так мечтательны, потому что беспредельная мечтательная настроенность — основное содержание этого вокального номера. Столь же совершенным по своей музыкальной выразительности являлся и большой дуэт с Лейлой.

Очарование от звучания собиновского голоса вообще в этой партии достигало своего предела. Если позволительно проводить параллель между звучанием и живописью, то здесь она вполне уместна. Неизъяснимая прелесть звука собиновского голоса ассоциировалась в уме с какими-то очень нежными, прозрачными, серебристого колорита красками.

Столь же непохож на все остальные в собиновском репертуаре внешне-пластический образ его Надира. Весь в белом, с лицом темно-кофейного цвета, на котором сверкали сильно увеличенные глаза, с легким черным пушком на верхней губе и с выбивающимися из-под белого головного убора черными выющимися кудрями, стройный и гибкий, он казался живым воплощением сына Востока, а его осторожные крадущиеся движения, исполненные змеиной гибкости, довершали общее превосходное впечатление. И здесь, как и везде, был полный синтез вокальной и драматической выразительности. Образ получился определенный, ясный, художественно законченный до мелочей.

В заключение любопытно отметить особые обстоятельства, связанные с выступлением Собинова в партии Надира в Мадриде в 1908 г. „Искатели жемчуга“ перед этим не шли там 18 лет. Дело в том, что в этой опере в последний раз в своей жизни выступил знаменитый тенор Гайяре, которого мадридская публика до того любила, что после его смерти потребовала снятия „Искателей жемчуга“ с репертуара, не желая никого слушать после Гайяре, да и не много среди даже знаменитых теноров находилось охотников выступать при подобной обстановке в партии Надира. Собинов выступил, и то обстоятельство, что он имел блестящий успех, показывает, насколько он мог спокойно выдерживать конкуренцию с самыми прославленными мировыми артистами.

С Вертером мы входим в круг трех ролей Собинова, которые образуют своеобразный цикл его творчества: это, кроме названной, Вильгельм Мейстер в опере А. Тома „Миньона“ и Де-Грие в опере Массне „Манон“.

Три эти роли драматургически связаны одной эпохой: XVIII век. Но Мейстер и Вертер — немцы, плод вдохновения Гёте, Де-Грие — француз, вышедший из-под пера аббата Прево и до известной степени прототип Армана Дювала в драме Александра Дюма-сына „Дама с камео“.

лиями“, переделанной им же из своего одноименного романа, превратившийся впоследствии у Верди в Альфреда Жермона.

По простоте и искренности музыки „Вертер“ должен быть причислен к лучшим произведениям Массне, очень часто под декоративной оркестровкой скрывающего ограниченность музыкальной мысли. Однако вся партия Вертера проникнута теплым лиризмом и достаточно содержательна для того, чтобы такой артист, как Собинов, мог создать здесь один из своих шедевров.

С самого его первого появления в саду Шарлотты, хотя еще ничто не предвещает грозы, которая сметет Вертера с лица земли, мы видели перед собой юношу в полном цвете весны, но уже с какой-то печатью обреченности на челе. И эту обреченность Собинов великолепно выдерживал на протяжении всей оперы. Бесподобно было постепенное нарастание глубокой душевной драмы. Обращение к природе, которое Вертер поет, войдя в сад Шарлотты, полно восторженного пафоса и не содержит в себе никаких признаков возможности катастрофы. Звуки голоса Собинова лились здесь такие чистые, такие безмятежные.

Следующие сцены с Шарлоттой живописуют немое обожание. В них чувствуется трепет пробуждающейся чистейшей любви. И вдруг... точно удар черной молнии, сразу помрачившей весь небосклон: Шарлотта отдана другому и клятвой связана она:

„Вы клятве той останьтесь верной,
А я умру... Шарлотта“.

Это был потрясающий вопль души, за минуту перед тем наслаждавшейся полной безмятежностью.

И тут же был ключ к пониманию тех общественных противоречий, в которых запутывается Шарлотта, против которых восстает Вертер и, бессильный их преодолеть, расплачивается смертью. „Вы клятве той останьтесь верной“... Шарлотта не любит Альберта. Но их связывает нелепая клятва. Жизни двух запутавшихся человеческих существ оказались: одна разбитой, как у Шарлотты, другая — Вертера — и вовсе оборванной. Вертер — типичный представитель воспитавшей его среды. Его драма в том, что он, будучи к тому же и вполне одиноким, не может найти в себе тех сил, которые окрылили бы его на упорную борьбу с общественным неустройством.

С этого момента все покатило под гору, и обреченность Вертера становится непреложным фактом. Ничего не осталось. Одна лишь мука, с которой он созерцает счастливых супругов, Шарлотту и Альберта, и, отвечая на желание Шарлотты, принимает решение уехать, быть может, умереть.

Какое впечатление он здесь производил, можно судить по следующим строкам одной статьи из московской прессы:

„Г. Собинов пел все очаровательно красиво, но в некоторых местах он доходил до высочайшей степени художественной выразительности. Удивительны были у него фразы во втором акте, когда, после объяснения с Альбертом, он сидит на скамье и ему приходит в голову мысль о самоубийстве. Фразы эти были сказаны до такой степени хорошо, что от них просто мурашки пробегали по коже...”

И 3-й акт. Снова свиданье, вновь Вертер в комнате Шарлотты. Сколько грусти в его взоре, когда он смотрит на знакомые предметы, видит, что все осталось так, как было. Сколько печали в голосе и какая щемящая тоска, когда он начинает петь строфы Оссиана:

„О, не буди меня“...

Зачем будить, когда впереди лишь смерть. Это так явственно звучит в каждой строфе Оссиана и в том выражении, с каким Собинов их исполнял. Это страдание, воплощенное с замечательной простотой выражения, без излишне подчеркнутого драматизма, можно сказать, в полутонах, но они-то и дают картину трагического переживания, они-то и заставляют понять, что обреченность Вертера стремительно ведет его к неизбежному концу, который и наступает вслед за тем. Строфы Оссиана — это лебединая песня Вертера, и именно такую она звучала в исполнении Собинова.

Эту трагическую обреченность Вертера отметил и критик „Обозрения театров“ Б. Никонов (январь 1917 г.), который по поводу выступления Собинова говорит следующее:

„...Нужен собиновский талант, чтобы придать Вертеру ту особенную теплоту и внутреннюю красоту, которая так живо чувствовалась вчера в опере. Прекрасный певец играл и пел с редкой волнующей и захватывающей сердечностью... О тонком художественном исполнении и говорить нечего: это был настоящий чистый жемчуг вокального искусства... Еще одна интересная черта: не знаю, намеренно или интуитивно, но г. Собинову удалось выдержать с начала и до конца какую-то особую примету „обреченности Вертера“...”

Указание на теплоту и сердечность совершенно верно. Это именно то, чем согрет был весь образ Вертера у Собинова и чего не мог дать здесь Фигнер, первый исполнитель Вертера на русской сцене. А между тем без этих качеств образ гётевского героя значительно теряет в своей выразительности. Многогранность таланта Собинова и здесь показала себя в самом выгодном свете.

Все, что можно было здесь взять от музыки Массне, Собинов брал полностью. Лиризм этой музыки, будучи перелит в звуки голоса Собинова, становился еще выразительнее. И, конечно, в этом исполнении было чрезвычайно много не только от Массне, но и от подлинных „страданий молодого Вертера“. Тень Гёте, казалось, всегда



Фрадиаволо

„Фрадиаволо“



Пленник

1909 г.

„Кавказский пленник“

незримо витала над зрительным залом, когда пел Собинов. Нечего и говорить о том, что внешне-пластический облик был вполне в духе XVIII века. К личным особенностям Собинова, к его нежно-очерченному овалу лица, к его стройной фигуре как-то исключительно подходили и эти кружевные жабо, чулки и туфли с пряжками, и пестрые жилеты, и цветные камзолы, так элегантно обтягивавшие его стройную фигуру. На всем лежала печать тщательной продуманности и очень изысканного вкуса. Вертер, так одетый, был необычайно убедителен внешне. Вертер, так страдавший, был необычайно убедителен внутренне. Получалась та гармония в образе, к которой всегда должно стремиться театральное искусство, искусство музыкального же театра в особенности.

В круг совершенно иных настроений входим мы с Вильгельмом Мейстером. Здесь нет ничего общего с Вертером, и здесь нет никакой обреченности, никакой драмы. Перед нами молодой человек, лишь год как соскочивший с университетской скамьи, свободный, богатый, влюбленный в поэзию, в любовь, во все прекрасное и отправившийся по свету в погоне за разными приключениями. Судьба на первых же порах подносит ему интересное приключение, ставя его, неопытного в делах любви, между двумя женщинами: юной девушкой Миньоной, которую он освобождает из недр цыганской труппы и которая в благодарность за это привязывается к нему всем своим чистым сердцем и... актрисой Филиной, опытной кокеткой, которая не прочь завлечь в свои сети такого красивого юношу, как Мейстер. В этой любовной игре, счастливо развязывающейся в пользу Миньоны и Вильгельма, и протекает все действие оперы.

„Миньона“, написанная французским композитором А. Тома и по качеству своей музыки не поднимающаяся над средним уровнем, сравнительно редко ставилась на русских сценах, но зато очень часто в итальянских антрепризах Петербурга и Москвы. Всегда при ее исполнении выдвигались на первый план Миньона, Филина, иногда Лотарио, если его пел какой-нибудь красивый бас, вроде Наварини, но не Вильгельм. Оставались в памяти Арнольдсон, Тетрачини или Боронат, но не исполнитель партии Вильгельма, если это не был сам „божественный“ Мазини. Но зато это и оказывалось хуже всего. В партии Вильгельма три закругленных номера: рондо в 1-м акте, выражающее тягу Вильгельма к беззаботной жизни, ария во 2-м акте, которую он прощается с Миньоной, и романс в 3-м. Но этим вовсе не ограничивается его партия. Вильгельм почти не сходит со сцены, он все время принимает участие в действии, соответственно с чем у него множество речитативов. Он—основной стержень, вокруг которого разворачивается все действие оперы. Очень понятно, что когда роль Вильгельма оказывалась в руках Мазини или иного певца, столь же беспечного по отношению к тому, что ему надлежит изображать, и считающего,

что все дело в ариях, а речитативы—вещь пустая, Вильгельм в самом деле отходил на задний план. Выпадая из действия, он исчезал и из памяти зрителя, не говоря уже о том, что зритель вообще никакого Мейстера перед собой не видел, и при взгляде на лохматую голову Мазини, его круглую бороду и узкие щелочки-глаза ему уж никак не приходил на ум герой Гёте.

Таким образом первым Мейстером, единственным, неповторимым, которого увидела петербургская и московская публика, явился Собинов. И сейчас же произошло то, без чего немыслим никакой органически построенный спектакль: все стало на свое место, центральный персонаж оказался в кругу действия, а не за его пределами. Приобрели настоящую художественную выразительность не только три арии, но и все речитативы, весь диалог, который по ходу действия Вильгельму приходится вести то с одним, то с другим персонажем. Нельзя сказать, чтобы музыка этих диалогов была очень значительна. Она уступает даже музыке „Вертера“, так что Собинову здесь приходила на помощь уже его способность по-настоящему драматически осмысливать каждую фразу, как бы ничтожна в музыкальном отношении она ни была, не пропускать без внимания ни одного слова.

Целым рядом тонких выразительных оттенков музыкальной речи Собинов рисовал ясную для всякого зрителя картину переживаний Мейстера, двигательной пружиной которых являлась то Филина, то Миньона, и выказывал здесь себя не только замечательным вокалистом,—это-то уже само собою разумеется—но и первоклассным музыкальным декламатором. Певец и актер сливались в совершенной гармонии, ибо ясности и четкости музыкальной речи соответствовала такая же ясная и четкая драматическая игра. Здесь каждое движение, каждый жест, каждое изменение мимики, все было наполнено соответственным содержанием, все достигало предельной драматической выразительности, все необыкновенно шло к делу и было удивительно просто и жизненно, так что опять-таки рамки либретто бесконечно раздвигались и перед взором зрителя возникал подлинный образ Вильгельма Мейстера, каким его создал гений Гёте.

И внешне тут не было никакого сходства с Вертером. У всякого другого артиста эти два персонажа оказались бы с трудом различимыми. Но Собинов не был бы Собиновым, если бы позволил себе такое смешение, несмотря на трудность задачи, заключающуюся в том, что оба персонажа одного века, одной нации и одного возраста. Надеть другие костюмы, которые и здесь отличались прекрасным покроем и красивыми тонами, обдуманностью всякой детали, было, конечно, делом не хитрым. Но лицо? И тем не менее парик, несколько иначе завитой, тотчас же слегка изменил характер облика. А главное—никакой обреченности,—напротив все время открытое, ясное, жизнерадостное выражение, говорящее о том, что этот юноша пустился в свет

не за тем, чтобы страдать, а за тем, чтобы мирно наслаждаться всеми радостями жизни, как наслаждался ими тот поэт, который в образе Мейстера отразил и свои собственные переживания. На всем исполнении Собиновым роли Мейстера лежала печать именно такого радостного восприятия жизни и ясности духа, которые в высшей степени свойственны были самому Гёте.

И, наконец, последний образ из триады XVIII века — де-Грие в опере „Манон“ Массне, образ столь же совершенный, как и предыдущие два, — создаваемый как на твердой музыкальной основе, так и на драматургической, уводящий воображение к его первоисточнику, к роману аббата Прево, к эпохе старого Парижа, Парижа, еще не овеванного грозным дыханием революции, но уже предчувствующего ее бури.

И здесь, так же, как в „Миньоне“ и „Вертере“, повесть о любви развертывалась Собиновым в самых нежнейших модуляциях его голоса, с огромной теплотой, искренностью и увлечением. Сколько самой проникновенной задушевности слышалось в его передаче знаменитых „Грёз“, лучшего из сольных номеров оперы, какая тоска одиночества, какая жажда забвения звучали в монологе де-Грие в 3-м акте, когда он уже аббат. И во всех дальнейших перипетиях драмы Собинов и прелестью своего звучания и отчетливой выразительностью каждого слова рисовал всю пламенность любви де-Грие к Манон, всю беспредельную взволнованность, приводящую его к забвению того положения, которое он занимает в обществе. Перед нами во весь рост вставал образ человека, целиком отдававшегося чувству.

Между прочим, в этой роли Собинов имел огромный успех в „Ля Скаля“ в 1906 г. Миланские газеты наперерыв отмечали грацию и нежность его исполнения, замечательное *mezzo-voce*, очаровательные модуляции вполне в соответствии со стилем музыки, общую интеллигентность передачи и глубину выражения.

В итоге все эти три образа, навеянные XVIII веком, образы двух несчастных и одного счастливого любовника, различные, поскольку различно переживали они страстное чувство, были одним из счастливейших достижений Собинова. Подобно Ленскому и Лоэнгрину они заставили забыть все, что до Собинова было показано другими исполнителями. Возможно, что здесь много было от личной индивидуальности артиста, от того, что он сам признавал, говоря: „В своей сценической работе я исходил из совета, данного мне много лет назад Вл. Ив. Немировичем-Данченко, в каждой роли исходить из самого себя, искать себя в каждом герое“. Это, конечно, ни в какой степени не умаляет достоинства собиновского таланта, потому что самое совершенное творчество может идти двумя путями, как это однажды формулировал знаменитый актер Моисси, сказавший, что „одни всю жизнь играют себя, а другие —



„Ромео и Джульетта“
на сцене Миланского театра „Ля Скаля“
Ромео — Л. В. Собинов, Джульетта — Г. Бори
1911 г.

окружающих". И если Собинов создавал совершенно непохожие друг на друга образы и в каждый из них вкладывал какую-то частицу самого себя, опять же в каждом отдельном случае другую, то зрителю до этого собственно не было решительно никакого дела. Он видел перед собою образ, вычеканенный до мелочей, он видел переживания глубокие и страстные, которые втягивали его в свой круговорот, он слышал звуки, музыкальность которых достигала предела совершенства, он забывал все, сидя в театре, как также забывают все люди, отдавшиеся захватывающему чтению, или ученые в своей лаборатории, сосредоточенные на поисках новой научной истины. В этом сила подлинного искусства, в этом же была и сила Собинова, как истинного представителя такого искусства.

Роль Орфея в одноименной опере Глюка явилась последней в ряду совершеннейших образов Собинова. Это был замечательный спектакль 21 декабря 1911 г. в б. Мариинском театре, потому что в нем соединились сразу четыре таланта: Головин, написавший декорации и давший рисунки костюмов, Мейерхольд — режиссер спектакля, Фокин, поставивший танцы, и Собинов, исполнивший Орфея. Приходится очень сожалеть о том, что ему так редко приходилось выступать в спектаклях, все оформление которых было делом рук больших художников, потому что он сам был человеком исключительно чутким к искусству во всех его проявлениях.

Припоминая сейчас замечательные по исключительной силе выражения декорации Головина, особенно в 1-м акте, где на всем фоне лежал отпечаток глубочайшей грусти, так соответствовавший основному его содержанию, ибо здесь Орфей оплакивает умершую Эвридику, мы должны сказать, что в какой степени совершенны были линии и краски Головина, в такой же были совершенны и все пластические линии, в которых воплощалась безмерная скорбь Орфея. С великолепной живописью полностью гармонировала столь же великолепная пластика. Собинова также нельзя было отделить от картины, как и эту последнюю от Собинова. Чувствовалось, что если бы пришлось перенести Орфея-Собинова на другой фон, то таковым мог бы стать только черный бархат, который, может быть, еще лучше подчеркнул бы всю строгость этих линий. Удивительная пластическая выразительность каждой позы невольно заставляла вспоминать самые лучшие образцы греческой скульптуры, столько было в них чистоты линий и общей законченности формы. Кроме того не забудем, что все это шло еще и в строжайшем соответствии с музыкой Глюка, классически прекрасной и ясной в своей гармонии, и таким образом позы и движения Орфея-Собинова были не просто пластичны, но музыкально-пластичны.

Когда он стоял над гробницей Эвридики, склонив к ней голову, в ореоле тяжелых золотистых волос, перехваченных венком из золотых,

но иного тона, листьев, с классически тонкими благородными чертами лица, стоял, как живое олицетворение безмерного горя, то казалось, будто Орфей в этот момент — сама музыка Глюка, внезапно превратившаяся в сверкающий девственной белизной мрамор. И когда этот мрамор оживал, каким тоскующим надрывом звучали призывы Орфея: „Эвридика! Эвридика! Эвридика!“ Сколько скорби и беспросветного уныния слышалось в последующем большом монологе. С изумительной пластикой тела сливалась столь же бесподобная пластика музыкальной речи, достижение тем более замечательное, что партия Орфея чрезвычайно трудна и к тому же высока по тесситуре. Кое-что Собинову пришлось даже транспонировать. И тем не менее эта высокая тесситура, которая легко может заставить всякого певца думать главным образом о нотах, о том, чтобы каждая из них звучала должным образом, не отвлекала внимания Собинова от главного: от соответствующей выразительности каждой фразы, от глубокого проникновения в классически простой, ясный музыкальный язык Глюка. Обе арии Орфея: „О лучезарный дивный вид“ и знаменитое „Потерял я Эвридику“ исполнялись Собиновым превосходно.

Это были два момента, когда музыкальная стихия раскрывалась перед слушателями во всем блеске своего гармонического совершенства, в непререкаемой и возвышенной красоте звучания. Она являла собою, говоря словами поэта, „чистойшей прелести чистейший образец“, воплощаемый сквозь лучезарность голоса Собинова. Оживал древний миф. Начинало казаться, что именно так мог петь легендарный Орфей.

Мы обозрели главнейшие образы Собинова, которые являлись его высочайшими достижениями. Но мы не можем не остановиться хотя бы бегло на некоторых других, также носивших печать большой художественности.

Здесь на первом месте Фауст или вернее два Фауста: один в опере Гуно, другой в опере Бойто. Оба эти Фауста исполнялись Собиновым с огромным успехом. В особенности Фауст Гуно пленял тонкими оттенками музыкальной речи. Если в первом акте экспрессивность выражения могла казаться недостаточной, то только потому, что нежные краски голоса Собинова не вполне соответствовали той героической патетике, с какою Фауст, проклиная все и вся, устремляется в объятия духа зла. Но зато все остальное передавалось Собиновым совершенно безупречно, в особенности великолепная сцена в саду. Бывали случаи, что ему приходилось по два раза повторять каватину. Тем не менее Собинов как-то внезапно от этой партии отошел. С одной стороны это случилось потому, что по словам близких артисту людей, он однажды остался недоволен тем, как у него прозвучало верхнее *do* в каватине. В этом сказалась вся беспредельная взыскательность его к самому себе. Другой бы на его месте попросту обошел этот подводный камень ради

всего остального. С другой стороны сам Собинов высказывал недовольство своим Фаустом, ибо либретто так написано, что из роли ничего сделать нельзя.

Фауста в опере Бойто Собинов пел в Большом театре, а затем во время заграничных гастролей в Мадриде, Монте-Карло и Берлине. Успех его в этой партии в Мадриде был очень показателен, ибо испанская публика в своем отношении к певцам была чуть ли ни строже итальянской.

А кроме того, как было сказано выше, в Мадриде такую память оставил о себе Гайяре, что стоило только появиться там новому певцу, как сейчас же начинались воспоминания о былом кумире и сравнения с ним дебютанта. Здесь любопытно привести отрывок из статьи музыкального критика газеты „El Mundo“. Предавшись сначала воспоминаниям о Гайяре, он пишет:

„Сеньор Собинов получил большую овацию за романс эпилога. Исключительная красота его голоса, который проникает слушателю в самые интимные уголки его существа, нашла случай показать себя в дуэте в темнице и в эпилоге. Собинов спел последний с таким оттенком грусти, поэтического, таинственного проникновения, что великие стихи, которыми итальянский поэт перевел мысли Гёте, изливались из его уст, как горькое прощание с жизнью, в которой только скорбь реальна, и как светлое предвидение царства любви и света. Когда Собинов закончил арию, среди общих оваций я почувствовал, что я тронут до глубины души и полон благодарности исполнителю, который своим искусством оживил во мне давнее впечатление, жившее многие годы в моих воспоминаниях“...

„Давнее впечатление“ — это опять Гайяре, и, принося свою благодарность Собинову и в то же время не найдя никакого возражения, которое умалило бы Собинова перед Гайяре, критик как бы поставил Собинова наряду с прославленным певцом.

Эрнесто в опере Доницетти „Дон-Пасквале“ принес Собинову подлинный триумф при его первом выступлении в театре „Ля Скала“ в Милане в 1904 г. Изящная, грациозная, очень мелодичная музыка Доницетти нашла в Собинове такого талантливого интерпретатора, так пришлась ему по голосу, прозвучала у него с такой красотой, что строгая итальянская публика приняла его с восторгом, а все итальянские газеты засыпали его похвалами, отмечая не только голос, который одним из критиков был назван „золотым“ (voce d'oro), но и общее совершенство передачи.

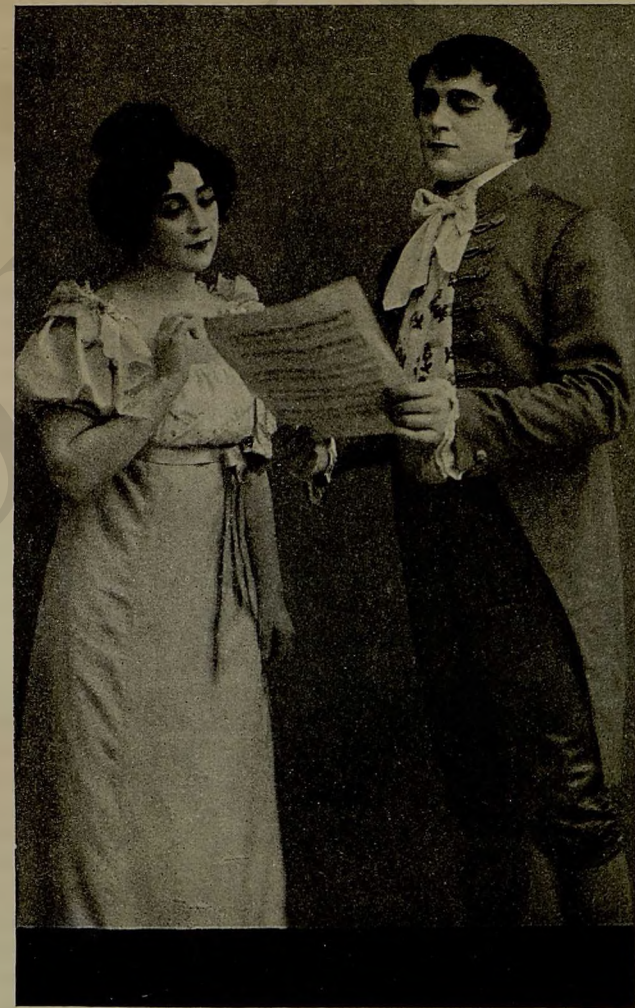
Некоторые из отзывов итальянской прессы заслуживают быть здесь приведенными.

„В партии Эрнесто мы услышали нового для Милана певца: Собинова. Он обладает золотым голосом и прекрасной манерой пения. Тотчас же после его первого романса публика совершила над ним „креще-



Лоэнгрин

„Лоэнгрин“



„Дубровский“ — на сцене Московского Большого театра
Маша — Гукова, Дубровский — Л. В. Собинов
1914 г.

ние“, предназначенное ею исключительно для искусства. Собинов имеет перед собою великолепную, блестящую будущность“ („Secolo“).

„Наряду с ней (г-жей Сторкио) — триумф за свежий симпатичный голос, за изящное корректное пение, триумф молодого русского тенора Собинова, который, помимо всего прочего, для многих наших артистов смело может служить образцом удивительной ясности дикции“ („Lega Lombardia“).

Последнее замечание весьма характерно: артистам, поющим на своем родном языке, ставится в пример артист, поющий на языке для него не родном...

„Тенор Собинов — целое откровение. Голос его прямо золотой, полный металла и в то же время мягкий, ласкающий, богатый красками, чарующий нежностью. Это певец, подходящий к жанру данной музыки, которую он исполняет с тонкой модуляцией, с точностью передачи, согласно чистейшим традициям оперного искусства, традициям так мало свойственным современным артистам. Успех — большой и вполне заслуженный“ („La Perseveranza“).

Каварадосси в „Тоске“ Пуччини была также блестящая роль, которую Собинов передавал в тоне и в пластике с замечательной экспрессией. Его большая ария в 1-м акте, сцена с Тоской там же, короткая сцена со Скарпией во 2-м, где он бросает в лицо жестокому начальнику полиции слова, полные гнева и стойкой решимости, и, наконец, его предсмертная ария, которая была насыщена беспредельной грустью, — все эти моменты отличались крайней выразительностью.

Присоединим к нашему беглому обзору еще три русских роли: Левко из „Майской ночи“, Владимира Дубровского и царя Берендея из „Снегурочки“. Все они были тонко художественными образами. Его Левко глядел настоящим деревенским парнем, наивным, непосредственным, чистосердечным. Его Владимир Дубровский был весь в стиле начала XIX века. Вся партия, очень сама по себе мелодичная, была отделана с той мелочной придирчивостью к каждой ноте и к тончайшим оттенкам вокализации, какие отличали Собинова решительно во всех его работах. Ария „О, дай мне забвенье, родная“ проводилась на таком искусно выдержанном пиано, полном такой чистоты, легкости и прозрачности звука, какое могло дать только высочайшее мастерство bel canto. И далее шаг за шагом из мельчайших штрихов вокально-драматической выразительности, из малейших гармонично слившихся с ним деталей пластических выковывался тонко законченный и снова, как в „Онегине“, вполне пушкинский образ.

И царь Берендей у Собинова — это было нечто совершенно исключительное по глубине проникновения в образ. Единственный раз, когда Собинов, показывая нам старика, не являлся в ореоле прекрасной юности. Но эта старческая внешность, эта водопадом струившаяся белоснежная борода, эта медлительная соответственно возрасту походка,

все это было только маской. А под ней скрывалась беспредельная молодость, потому, что царь Берендей лучезарно молод душой и полон любви. Для раскрытия всего внутреннего облика этого сказочного царя нельзя было придумать ничего более лучшего чем голос Собинова.

И как всегда, несмотря на то, что роль царя Берендея никак не может считаться центральной, Собинов и здесь выдвигался на первое место. Критик „Русской Музыкальной Газеты“ (№ 48, 1911) Гр. Прокофьев писал:

„Из участников отчетной постановки первое место нужно отвести г. Собинову, отлично передавшему партию царя Берендея. Каждая фраза даровитого артиста индивидуализирована, отделана, словно выточена из слоновой кости; все живет, все одухотворено. Знаменитая каватина второго действия прозвучала неподражаемо мягко и восхищенно“.

К этому присоединяется Георгий Конюс в „Русском Слове“, говоря: „Бесподобен — Собинов, соединяющий безукоризненность пения с поразительно отчетливостью дикции и редко вдумчивой игрой. В таком исполнении царь Берендей возбуждает к себе глубокий интерес, несмотря на то, что партия эта только во внешнем декоративном смысле центральная“.

Вокальное и драматическое мастерство Собинова и созданные на такой основе лучшие его образы дают нам право в заключении этой статьи сказать, что Собинов был величайший мастер bel canto, превзошедший в этом мастерстве всех своих предшественников на русской сцене и ставший в один ряд с самыми прославленными европейскими артистами. К мастерству вокальному Собинов присоединил и мастерство драматическое, т. е. декламацию, искусство жеста, чувство костюма и т. д. Собинов утвердил себя как первоклассного певца-актера, иными словами, явился таким деятелем музыкального театра, в котором начало музыкальное, певческое, и начало театральное, актерское, одно от другого неотделимы, одно без другого не мыслятся. Но соединяя эти два мастерства вместе, Собинов привел их в такое соотношение, чтобы музыкальное лежало в основе образа и чтобы реализм, в плане которого шло создание образа, был подлинно музыкальным реализмом.

Этот чисто музыкальный реализм несколько не помешал тому чтобы, оставаясь все время в плане музыкального, Собинов мог до конца вскрывать социальную природу своего персонажа, взятого из живой действительности, и тем придавать ему в глазах зрителя общественную значимость. В этом состояла огромная общественная заслуга Собинова, аналогичная с тою, которая в драматическом театре отметила творчество таких замечательных артистов, как Мочалов, Щепкин, Пров Садовский, Мартынов, Ермолова, Комиссаржевская. Каждый из них вносил глубоко свое и для своего времени совершенно новое в сценическое искусство и тем двигал его вперед. Каждый из них своею проникновенною игрою до конца вскрывал то, что в слове было заложено

драматургом, выполняя задачу еще более трудную, ибо очень хорошо сказано французами: „pour écrire une pièce, il faut du talent, pour la présenter il faut du génie“ (чтобы написать пьесу, необходим талант, чтобы ее представить, нужен гений). Каждый из них составлял эпоху в жизни русской сцены. И то, что Собинов выполнил подобную же миссию, будучи по оперной терминологии всего лишь „лирическим тенором“, ставит его наряду с теми, кто двигал вперед искусство по линии драматического театра. Собинов — эпоха в жизни русского оперного театра. И отсюда вытекает и то, что Собинов всем своим творчеством бесконечно возвысил достоинство музыкального театра, доказав, что и такой театр, подобно искусству в целом, может и должен являться мощным орудием организации жизни в том смысле, как это понимаем мы, граждане Советской страны.

Е. В. и В. В. ДЕРЖАНОВСКИЕ

Л. В. СОБИНОВ
НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ



обинов был одним из величайших певцов своего времени, а его время было временем величайшего расцвета русского певческого искусства.

Условия времени и навыки тогдашнего музыкального быта не дали Собинову до конца и в широком диапазоне развернуть — в сфере концертной деятельности — его несравненный певческий талант, вооруженный в лучшие годы собиновской карьеры совершенно исключительным голосовым аппаратом.

Л. В. Собинов начал свою музыкальную карьеру в тот момент, когда русское национальное музыкальное творчество, подходя к своим зенитным высотам, имело в своем активе не только лучезарные создания основоположника русской художественной музыки, М. И. Глинки, но и уже завершенные вклады Мусоргского, Бородина, Чайковского, пышный расцвет творчества Римского-Корсакова и первые победы новых ростков. Не только наличествовал величайший материал новых ценностей, внесенных русской музыкой в мировую сокровищницу, но уже во всем блеске, во всей отчетливости утвердила свой образ, свое положение и даже свое влияние молодая русская музыкальная культура.

Но как обстояло дело в самой России? Каковы были отношения русского общества и государства к национальной гордости страны — ее национальной музыке? В каком положении было дело воспроизведения этой музыки, ее проникновения в более или менее широкие слои общества? Достаточно сказать, что только-только (в историческом масштабе), конечно, было покончено с существованием на императорской сцене итальянской труппы, параллельно которой на задворках театра прозябала русская оперная труппа. Только-только на казенную сцену стал просачиваться русский репертуар, причем это просачивание пробивалось такой узенькой

и медленной струйкой, что классический шедевр русской музыкальной литературы — оперу Бородина „Князь Игорь“ удосужились поставить в Большом театре лишь в 1898 г. Да и то — опера была поставлена только благодаря напору абонентов театра, подавших в дирекцию, покрытую тремя тысячами подписей, петицию, требовавшую включения в репертуар казенной сцены „Князя Игоря“, которым публика уже несколько лет увлекалась по спектаклям частной оперной труппы С. И. Мамонтова. Кстати, с деятельностью этой труппы (включая и преемников Мамонтова), приходящейся на последнее десятилетие прошлого века и первое десятилетие текущего, вообще связано острое повышение интереса к национальной музыке.

В атмосфере этих, пробудившихся у общества и передовых театров и все еще дремавших у государства (в лице его официальных театров и концертных учреждений), привязанностей и интересов к национальной музыке, рос и воспитывался тогда Л. В. Собинов. Не лишне припомнить, что как раз с постановкой „Князя Игоря“ в Большом театре связаны первые шаги Собинова, так как роль Владимира Игоревича вообще была одной из первых партий молодого певца в первый или второй год его карьеры.

Л. В. Собинов сразу оказался в кругу интересов национального музыкального творчества. А эти интересы в числе другого властно оставляли внимание на проблеме воспроизведения русской музыки, ее стиля, ее особенностей и в области вокального исполнительства, т. е. во весь рост ставили проблему русского певческого стиля, национальной вокальной школы. Эта проблема, выдвинутая еще творчеством М. И. Глинки и его собственным вокальным мастерством, лично им переданным близким ему певцам, усложненная дальнейшим развитием русского музыкального творчества, должна была, наконец, быть разрешенной.

Эпоха Собинова эту проблему разрешила. Подъем русского вокального мастерства совпал с юностью Л. В. Собинова, а широкий разворот, давший возможность утверждать наличие национальной вокальной школы, — с годами зрелости Собинова и его подъема к вершинам мастерства.

Л. В. Собинов начинал карьеру, как оперный певец, и как таковой же закончил ее. Но на протяжении своей долголетней деятельности, в особенности в ее лучший период (1898—1914 гг.), он уделил достаточно внимания концертной работе. Его доля участия в этой важнейшей отрасли артистического творчества могла бы быть значительнее и разнообразнее. Если этого не произошло, то виною тому объективные условия русской музыкальной жизни, которые в дореволюционные годы отодвигали концертное пение на второй план или извращали его смысл теми „сборными“ концертами прославленных оперных премьеров, уже совершенно извращенный тип которых дошел и до нашего времени в так называемых „концертах Колонного зала“. Конечно, концертное пение, имеющее своим



Левко

„Майская ночь“

13

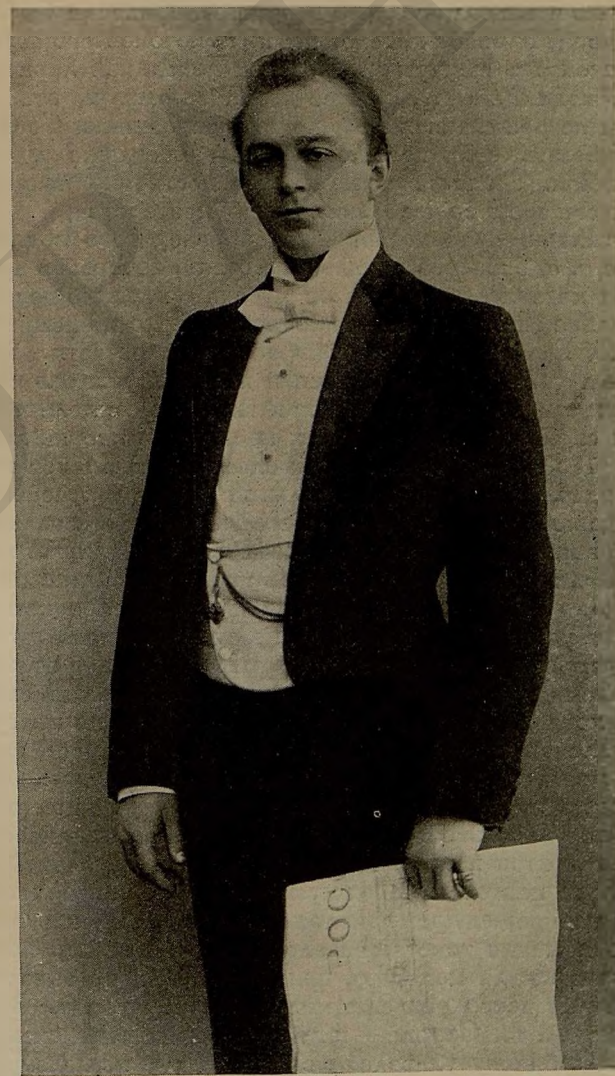


объектом по большей части тонкие по замыслу и настроению, глубокие по содержанию и филигранные по форме произведения камерной или симфонической литературы, не могло процветать в подобных условиях.

К счастью для Л. В. Собинова и дела нашей певческой культуры его первые шаги совпали с возникновением в Москве Кружка любителей русской музыки, который по имени его основателей и бессменных руководителей на протяжении двух десятков лет (А. М. и М. С. Керзиных), в просторечии именовался Керзинским кружком. Собинов впервые выступил в 3-м вечере кружка, состоявшемся в 1896 г. в частной квартире Гунст. Близко сойдясь с семьей Керзиных, Собинов стал ревностным членом кружка, много содействовал его процветанию и славе и сам очень много получил от него в смысле своего музыкального и вокального совершенствования.

Кружок любителей русской музыки, как явствует уже из его наименования, ставил своей целью изучение и пропаганду произведений русских композиторов. Возникнув на почве пробужденного в обществе интереса к национальному искусству, Керзинский кружок, естественно, ориентировался в сторону той ветви нашего музыкального творчества, которая известна под именем „новой русской школы“ или „могучей кучки“ и в произведениях членов которой русский народный мелос выступал в чертах, наиболее внятных и понятных для слуха той эпохи. Этому способствовали и личные отношения четы Керзиных с оставшимися в живых членами „могучей кучки“, в особенности же с композитором Ц. А. Кюи. Эти личные отношения, как нередко бывает в артистической жизни, клали отпечаток и на музыкальную деятельность Кружка, в результате чего творчеству Кюи оказывалось несколько преувеличенное внимание и его сочинения занимали в программах Кружка, а следовательно и в репертуаре Л. В. Собинова, непропорционально большое место. При этом любопытно, что как раз музыке Кюи менее всего присущи были русские национальные черты и что через его романсы в русский вокальный стиль просачивались западно-европейские веяния, преимущественно французские, еще до того воспринятые и пересаженные на русскую почву Даргомыжским. Впрочем, эти просачивания были законны, и в русском вокальном стиле были оттенки, вызванные последлинкинским развитием русской музыки, требовавшие культуры и мелкодекламационного, романсового стиля. Уклоны в сторону Кюи, а в области новой музыки в сторону эпигонов „кучкизма“ и эпигонов Чайковского, не меняли направления столбовой дороги Керзинского кружка, которая шла по линии пропаганды классиков русского музыкального искусства и всегда исходила от творчества его основоположника — М. И. Глинки.

Величайшие заслуги Л. В. Собинова, как мастера русской вокальной культуры, лежат как раз в области воспроизведения песенного творчества Глинки.



Л. В. Собинов
1899 г.

Замечательно и символично, что первое выступление Собинова в Керзинском кружке (11 ноября 1896, у самых истоков его карьеры) сопряжено с передачей им жемчужины русской вокальной лирики — глинкинской песни „Финский залив“. Нам не довелось быть на этой „премьере“, но позднее мы не раз слышали эту вещь в исполнении Собинова и, быть может, не ошибемся, если назовем эту интерпретацию лучшей во всем репертуаре Собинова как в отношении художественной выразительности, так и в специфическом смысле вокального мастерства.

„Финский залив“ — удивительнейший образец того подлинного глинкинского стиля, т. е. русского вокального стиля, который в произведениях Глинки рожден из синтеза элементов русской народно-песенной стихии с ее беспредельной плавностью и протяженностью и элементов итальянского bel canto. Если в своих первых романсах, отчасти в первой опере Глинка еще был учеником итальянцев и итальянизмы его кое-где выплывали, будучи творчески непреодоленными, то в дальнейшем, в том числе во всех своих лучших и зрелых песнях („Финский залив“ — одна из последних, 1850 г.), Глинка уже вполне ассимилирует итальянизмы, так что речь идет уже о новой вокальной школе — русской. Собинову, как никому, удавалось дать в этой пьесе живое овеществление глинкинской, русской вокальной школы, и, кроме самого Глинки, которого мы, конечно, не могли слышать, вряд ли кто исполнял „Финский залив“ так, как Собинов. Для исполнения же „Финский залив“ представляет весьма значительные трудности. Дело здесь не только в том, чтобы создать ту особенную атмосферу двойственной картины (образ — отражение, переживание — воспоминание), которая составляет поэтический смысл данного произведения, хотя и для этого надо быть незаурядным интерпретатором с тонким интеллектом. Дело в том, что для создания этой картины средствами и приемами глинкинского стиля надо обладать совершенной и даже виртуозной вокальной техникой (не понимая, конечно, под „техникой“ способность только быстро давать большое количество звуков). Глинка сам пел свои вещи, по большей части в куплетной форме, так, что при буквально повторяющейся музыке, каждое повторное проведение известной уже по предыдущему изложению мелодии, в зависимости от смыслового содержания текста, казалось чем-то новым, ибо интерпретация трансформировала мелодию, придавала ей иное содержание, иные краски, иной отлив всего рельефа мелодического узора. (Воспоминания о М. И. Глинке А. Н. Серова — цитируем по памяти смысл высказываний Серова). Собинову удавалось в совершенстве волнующийся „скользящий по волнам“ изгиб чудесной мелодии „Финского залива“, благодаря мастерскому применению то приема „legato assai“, то „glissando con molto delicatezza“ (заключение первой части), то четкого declamato, переходящего в визионирующее parlando (средняя часть), чтобы затем, после репризы, через удивительное vibrato кристально чистого звука („Тебя не изгладят разлуки усилья“ — крошечный, но

ПРОГРАММА

ОТДѢЛЕНИЕ 1-е:

1. Романсы: а) Крисейт муз. Гречанинова.
б) Въ эту лунную ночь муз. Чайковского.
Исп. г. Собиновъ.
2. Романс „Какая ночь“ муз. Николаева.
Исп. г-жа Азарская.
3. Solo на скрипкѣ: а) Ноктюрнъ des-dur муз. Шопена-Вильгельми.
б) Полонезъ d-dur муз. Венявскаго.
Исп. г. Фидельманъ.
4. Романсы: а) „Колокола“ муз. Калинникова.
б) „Степью иду я унылою“ муз. Гречанинова.
Исп. г. Калинъ.
5. Русскія пѣсни: а) „А изъ рощи“ муз. Гурилова.
б) „Твоя милая головка“ муз. Гурилова.
Исп. г. Южинъ.

ОТДѢЛЕНИЕ 2-е:

1. Романс „Вставайте, вожди, вставайте“ муз. Ипполитова-Иванова.
Исп. г. Савастьяновъ.
2. Романс „Забитый храмъ“ муз. Ренцицкаго.
Исп. г. Лавровъ.
3. Романс „То было раннею весной“ муз. Чайковского.
Исп. г-жа Петровская.
4. Баллада „Рыцарь“ муз. Балакирева.
Исп. г. Оленинъ.
5. Романсы: а) „Финскій заливъ“ муз. Глинки.
б) Къ ней муз. Глинки.
Исп. г. Собиновъ.

Аккомпанируютъ: г-жа Кнтрихъ; гг. Богословскій, Корниловъ, Ниналовъ, Ренцицкій.

Начало въ 9 час. вечера.

На основаніи ВЫСЧАЙШЕ утвержденныхъ 5 мая 1897 года штѣи Государственнаго Совета и утвержденныхъ 20 августа 1897 года правленіемъ общаго собранія публичнаго артиста и танцовщицы, онъ имѣетъ право напечатать и распространять въ продажѣ и въ даръ, въ видѣ бесплатнаго образца, описанный материалъ, въ видѣ копій бланковъ на действительномъ.

Печ. разр. 15 октября 1904 г. И. И. Моск. Обществ. Печат. Ген.-Майоръ Руденко.

Тип. Императорскаго Московскаго Театра. Т-во Скор. А. А. Давыдовъ.

Программа одного из концертов с участием
Л. В. Собинова — 1904 г.

значительный речитатив) перейти к нежнейшему, задушевнейшему заключению *dolcissimo* а *mezza voce* („У сердца есть крылья в мечтательный мир“).

После этих поэтических воспоминаний, улетающих в мечтательный мир ушедшего от нас великого искусства, хочется дать одно совершенно прозаическое примечание: при всем своем таланте и блеске голоса Собинов не мог бы так проникновенно и тонко интерпретировать „Финский залив“, если б у него не было громадного дыхания. С коротким дыханием „Финский залив“, как многие другие пьесы Глинки, просто неисполним.

Здесь же надо упомянуть о прототипе „Финского залива“, раннем романсе Глинки: фантазии на слова И. Козлова „Венецианская ночь“. В нем Собинову также удавалось проявить лучшие качества своей вокальной техники (главным образом *legato*) на глубоком органическом дыхании, позволявшем оттенять легкую „баркарольную“ колеблемость движения.

Две мазурки Глинки на слова А. Мицкевича („К ней“ и „О милая дева“), вообще довольно редко исполняемые, пелись Собиновым элегантно, передавали танцевальный характер и были смягчены исключительной теплотой чувства. „Как сладко с тобою мне быть“, предназначенный самим Глинкой для *tenore di grazia*, прелестно выливался у Собинова, как чувство сладостного упоения при виде любимой. В романсе этом, технически не трудном, артист пленял необычайной простотой и страстностью выражения.

Можно упомянуть еще о менее значительном романсе Глинки „Победитель“ (из ранних, с явной непреодоленностью итальянизмов, но, конечно, с более совершенной фактурой и более вкусными гармониями, чем у итальянцев).

Будучи солистом *par excellence*, Л. В. Собинов, тем не менее, очень любил выступать в ансамблях. Однако, ансамблевое пение в старой России никогда не пользовалось должным вниманием и сколько-нибудь заметным распространением. Дело тут не только в отсутствии литературы, на что любят ссылаться как раз беззаботные по части литературы знатоки, сколько в нежелании и неумении организовать ансамбли, привить к ним вкус и поддержать этот вкус на достаточно высоком музыкальном уровне. Быть может, лишь нашему времени суждено укрепить этот род певческого искусства, несомненно цепляющийся своими корнями за почву народно-певческой культуры. Об этом свидетельствуют явления последних лет, правда, не столько в системе профессионального музыкального движения, сколько в области музыкальной самодеятельности.

В собиновскую эпоху явления ансамблевой вокальной музыки могли быть лишь случайными (мы помним, разумеется, известный „кедровский“ квартет и пр., но немногие ласточки весны не делали). Л. В. Собинов



Л. В. Собинов
1912 г.

не хотел проходить мимо даже таких случайных явлений, и нельзя не поставить ему в заслугу не ослабевавшего в нем, хотя и не получившего, по указанным выше причинам, достаточно напряженного устремления в сторону ансамблевой музыки. Л. В. Собинов не только охотно выступал в симфонических концертах, исполнял то немногое, что ему могли предложить (дуэты Римского-Корсакова, его же кантата „Святая земля“, дуэт Чайковского, участие в квартете Девятой симфонии Бетховена), но с величайшей охотой брал на себя роль хорового солиста, „запевалы“. Мы подчеркиваем склонность Л. В. Собинова к вокальному ансамблю, так как считаем ее очень ценной. Практических же результатов в то время, конечно, больших быть не могло. Наиболее частыми ансамблевыми выступлениями Л. В. Собинова были совместные исполнения с хором Московского университета различных пьес, художественный уровень которого определялся музыкальным кругозором руководителя хора, а технический — дилетантским состоянием самого хора. Отсюда неизбежный *Gaudeamus*, популярный в то время „Гимн рождению“ Адама, какая-то псевдонародная, в своей обработке, русская песня с „запевкой“ и т. д. Тем не менее, и эти выступления, имевшие место на протяжении добрых двух десятков лет в знаменитых собиновских студенческих концертах, обладали несомненной значительностью, так как они утверждали в сознании студенческого общественного мнения культурную нужность и серьезность ансамблевого пения, за что говорил высокий авторитет Л. В. Собинова, ежегодно выступавшего вместе со студенческим хором.

Где еще Л. В. Собинов мог выступить, как ансамблевый певец? Конечно, только в Керзинском кружке. На одном из таких выступлений необходимо остановиться, так как оно принесло исполнение исключительно редко появляющихся на программах сочинений.

Было это на концерте, посвященном столетию со дня рождения Глинки, и одной из программных редкостей — была безделушка — канон в честь М. И. Глинки с музыкой кн. Одоевского (вероятно, при сотрудничестве гр. Вьельгорского, а может быть и самого Глинки) и с текстом сверкающего созвездия из Жуковского, Вяземского и Пушкина во главе.

Должно быть ансамбль был подготовлен самим Л. В. Собиновым, ибо только под его мастерским руководством могли слиться столь разнообразные по тембру и характеру голоса, как голос Л. В. Собинова и его брата С. В. Волгина, с одной стороны, и баритона П. С. Оленина и баса-любителя Лыжина, с другой.

Другой вещью, которая не только отличается уникальностью своих исполнений, но и вообще мало известна даже в музыкальных кругах — была „Прощальная песня“ Глинки для тенора и мужского хора. Для самого Глинки эта песня имела совершенно особое, автобиографическое значение. Хотя в то время уже были созданы многие гениальные стра-

ницы „Руслана“, а вся музыкальная концепция его была для художника явью, хотя в нем теплилась еще надежда быть понятым и принятым, но эта надежда поминутно рвалась и разлетывалась тем дурным и дурманящим сном, которым была русская жизнь николаевской эпохи. Глинка задыхался в ужасных тисках мертвеющего и костенеющего общества, и, в сущности тогда уже, еще до окончания и провала „Руслана“, начинался его отход от жизни и творчества. Трагедия его личной жизни и творчества становилась для него настолько ощутимой, что сковывалась его воля, опутываемая паутиной сомнений и колебаний. Художник стремился к обществу, в нем зарождались мысли о необходимости писать „доходчивую“ музыку, но косность этого самого общества отбрасывала его к „избранным“, к кружку друзей, к той „неизменной семье“, обращаясь к которой композитор патетически восклицал:

Ей песнь последнюю пою —
И струны лиры разрываю.

Замечательно, что, обращаясь к „избранным“, Глинка в то же время конкретизирует в „Прощальной песне“ идею „докладной“ музыки, но идет не по линии наименьшего сопротивления в сторону „навязчивой“ мелодии, а по пути ясной и простой гармонии, оттеняющей рельеф декламации и модуляционной остроты, и богатством и разнообразием задержаний, не уходящих в сторону от основного лада.

Песня осталась непонятой и неисполняемой. Поэтому собиновская инициатива исполнения „Прощальной песни“ заслуживала признательности музыкантов. Л. В. Собинов пел ее с увлекательной выразительностью, прекрасно декламируя и несколько смягчая общий мелодраматический оттенок кукольниковских слов, что не мешало ему горячо оттенить патетику и даже трагизм кульминационного пункта в обращении к славе:

Возьми назад венец лавровый,
Возьми, из терний он; долой
Твои почетные оковы:
Другого им слепца обвей!
Вели ему на чуждом пире
Гостям в потеху у дверей
Играть на раскаленной лире...

Даргомыжского Собинов пел сравнительно немного, и та декламационная струйка, которая вошла в русскую музыку, а значит и в исполнительство, была воспринята Собиновым через романсы Кюи, которые он пел в большом количестве и по большей части очень хорошо, искусно освещая вялые контуры полуариозного, полуречитативного письма Кюи. Но из этого немногого, что было взято у Даргомыжского, надо выделить фантазию последнего „Свадьба“ („Нас венчали не в церкви“).

Кажется, если не изменяет память, эту вещь нам удалось слышать раза два, причем один раз с оркестром (в инструментровке покойного ныне А. К. Глазунова), вероятно, в одном из симфонических собраний Музыкального общества. В обоих случаях исполнение привлекало цельностью концепции, отличной, выпуклой декламацией, блестящей фиоритурой заключительной каденции и необыкновенным умением соразмерить свет и тень трактовки (резкая, „грозовая“ окраска побочных эпизодов в темпе *allegro*), причем в оркестровом исполнении певец видоизменял тембровые краски в соответствии с инструментальными замыслами. Надо заметить, что голос никогда не заглушался, хотя Л. В. никогда не позволял себе форсировать звук.

Все привыкли считать Л. В. Собинова лириком чистой воды, „певцом любви“ и „светлой печали“. Однако, его таланту не чужд был и юмор. Он проявился в исполнении „Семинариста“ Мусоргского (правда, едва ли не единичном), а в еще большей мере в лирических по существу, но наделенных чертами мягкого и тонкого юмора партиях Левка и царя Берендея в операх Римского-Корсакова „Майская ночь“ и „Снегурочка“.

Вокальный стиль Римского-Корсакова, в основе своей исходящий от Глинки, — есть дальнейшее развитие и усложнение (новые интонационные краски) русского певческого стиля. Хотя здесь первое место принадлежит, по справедливости, замечательной современнице Собинова — Н. И. Забеле-Врубель, замечательнейшей воплотительнице корсаковских вокальных замыслов, но и Собинов много сделал для углубления и расширения средств русской вокальной школы в соответствии с теми новыми задачами, которые выдвинуло творчество Римского-Корсакова.

Прежде всего вспоминаются два поэтических дуэта в античном складе „Пан“ (диатоника) и „Песня песен“ (хроматика). В чудесном, исполненном интимной поэзии и то ясной и кристальной звучности („Он спит великий Пан“), то острого и нежного плетения мелодической линии („Я лилея долин“... — „Голубица моя“), в удивительном сплетении голосов самих исполнителей — рождалось постижение корсаковского мечтательного нежного орнамента мелоса. Этими, запомнившимися навсегда, исполнителями были: Н. И. Забела-Врубель и Л. В. Собинов. (Совсем другого рода исполнение страстно-приподнятое, но с постепенным разворачиванием темы до этого подъема — в дуэте Чайковского из „Ромео и Джульетты“, — но мы не помним партнерши Собинова в этом сочинении). Из других лирических пьес Римского-Корсакова припоминаются „В темной роще замолк соловей“ и „На холмах Грузии“.

Чайковский как-то всего Собинова взял для Ленского и в исполнении Собиновым романсов Чайковского не припоминается ничего, что не было бы овеяно отсветами интонаций и настроений музыки Ленского.

Наконец, последним композитором, притом современником, которому Собинов отдал свое внимание (если не считать случайного соприкосно-

10 07

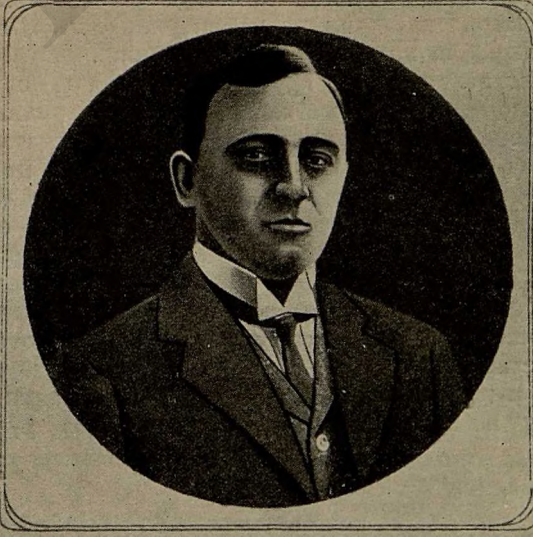
Большой залъ. Россійскаго Благороднаго Собрания.

Въ Воскресенье, 28-го Октября.

въ пользу Общества для пособія нуждающимся студентамъ Императорскаго Московскаго университета.

К О Н Ц Е Р Т Ъ

Артиста Императорскихъ театровъ



Л. В. СОБИНОВА

Одна из программ концертов Л. В. Собинова в пользу
нуждающихся студентов

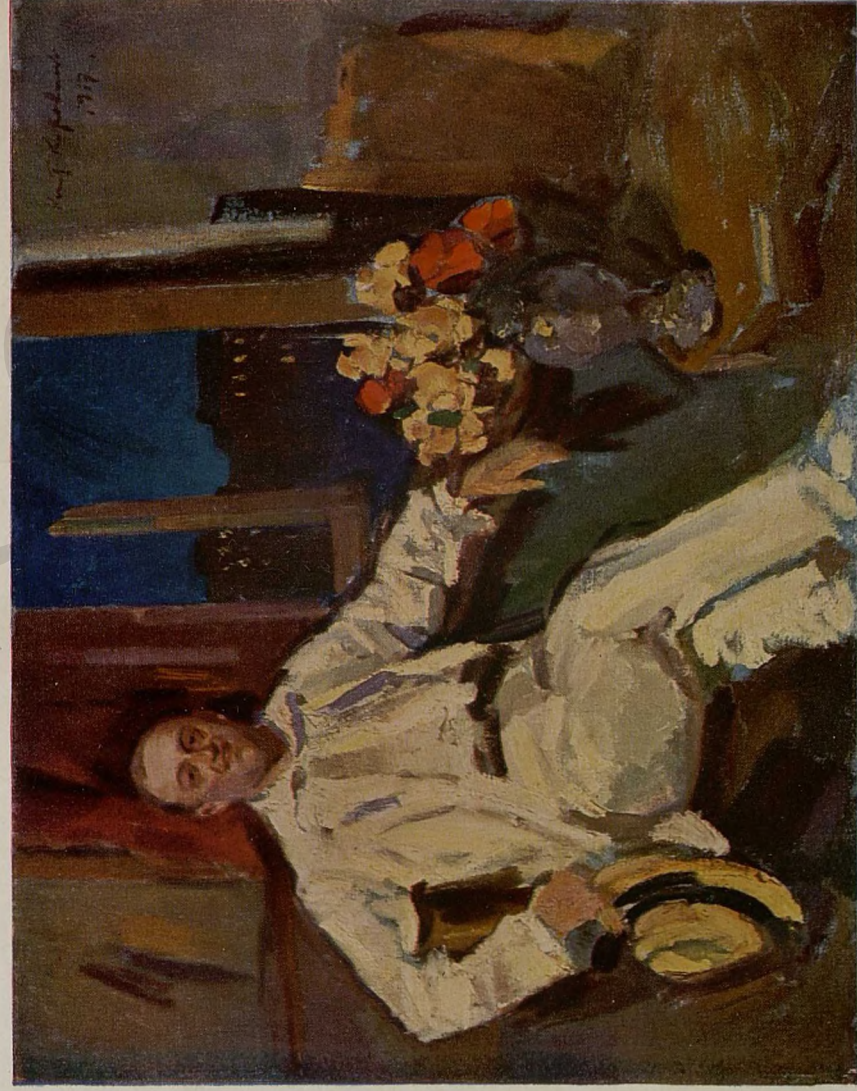
вения с Калинниковым, Гречаниновым, Черепнинным, чтобы не называть совсем неприметных) был Рахманинов.

В романсах Рахманинова Собинов прежде всего почувствовал стихию певучести, напевности, песенности, т. е. элементы все того же, от Глинки идущего, русского песенного стиля. Некоторая эмоциональная обнаженность, столь опасная для исполнительского дилетантизма, конечно, не могла быть искусом для Собинова, в его лучшие годы обладавшего большим чувством меры и сдержанности. А нередкие выступления вместе с Рахманиновым, исключительным аккомпаниатором своих вокальных вещей, сделали Собинова одним из лучших исполнителей рахманиновской лирики. Рахманинова Собинов пел часто и много. Отметим здесь такие пьесы, как „Ночь печальна“, „Ветер перелетный“ (необычайная свобода декламации, искусно вливающейся в мелос), два пушкинских романса („Буря“ и „Арион“), посвященные Л. В., пушкинский же „Не пой, красавица“ и, наконец, „Я не пророк“.

Рахманиновым завершается круг собиновского песнетворчества по причинам, о которых говорилось выше. Вне поля зрения Собинова остались явления новой русской музыки. Мы это констатируем с печалью не только потому, что всякое ограничение себя во времени, пространстве и движении (вот черта, которая отделила истинно-прекрасное от чего-то еще смутного, непонятного, не получившего еще законченной формы) неизбежно тускнит жизненную коду всякого артиста, даже великого. Не только потому, что новая русская музыка лишилась в Собинове замечательного фактора воспроизведения. Но и потому, что не удалось на смыке замечательного представителя русской вокальной культуры с первыми побегамі нового мелоса угадать пути, по которым должны идти те, кому выпадет на долю честь наследования прославленному русскому баяну и ответственность за прогресс русской вокальной школы.

А. В. БАКУШИНСКИЙ

Л. В. СОБИНОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА



Л. В. Собинов
С портрета раб. худ. К. А. Коровина — 1917



Первые впечатления от сценических выступлений Л. В. Собинова незабываемы. Это был подлинный Орфей с идеально прекрасным лицом, освещенным большими, лучистыми глазами, с чудесной гибкой фигурой и совершенными ритмическими движениями. Удачный, острый грим обычно подчеркивал эти свойства. Пластический большой, прирожденный такт соединял неподобный голос, его покоряющую прелесть с безукоризненным, дополняющим, но скромным жестом, который всегда был чужд претенциозности, манерности.

Потрясающие триумфы Собинова представлялись как нечто вполне естественное.

Неудивительно поэтому, что облик Л. В. Собинова своим очарованием привлек к себе внимание ряда художников. В чертах его лица, в форме головы, в характерных ее поворотах и положениях была подлинно русская красота, простая, спокойная, ясная. Но в этой красоте была замечательная гармония, тонкая пропорциональность отношений всех элементов, всех отдельных свойств. Поэтому, естественно, она вызывала в памяти классические, античные образы, определяла и путь художественных исканий в задаче создания собиновских портретов.

Так, по крайней мере, дело было в области скульптурных решений.

К самым ранним опытам следует отнести группу скульптур Судьбинина. Судьбинин, бесспорно, дал самый тонкий, самый близкий по сходству, глубоко выношенный образ нашего великого певца в пору его первого расцвета, в эпоху первой легендарной славы и мировых успехов.

В 1910 г. выполняется Судьбининым большой мраморный бюст, находящийся ныне в Париже. Певец изображен обнаженным по плечи. Голова — в легком повороте влево, бодро и слегка поднята. С обыч-

ным судьбинским мастерством крепко построена форма. На ее основе скульптор отлично выразил большое портретное сходство, дал настоящую интимную жизнь мрамору, блестяще использовав для этого его материал и световые свойства. Поверхность разработана тщательно и точно. Она передает живую трепетность лица, усиливает и углубляет богатство и разнообразие оттенков выражения. Судьбинин справился отлично и с общей характеристикой и со всеми психологическими подробностями. Он дал живого Собинова с его подвижным темпераментом, с его пылкой и гибкой впечатлительностью. Открытый ясный взгляд. Мягкий, нежный очерк рта с простым и детским рисунком губ. Прекрасное античное соотношение высокого выпуклого лба, стройной формы носа и крепко вылепленного, но не тяжелого подбородка.

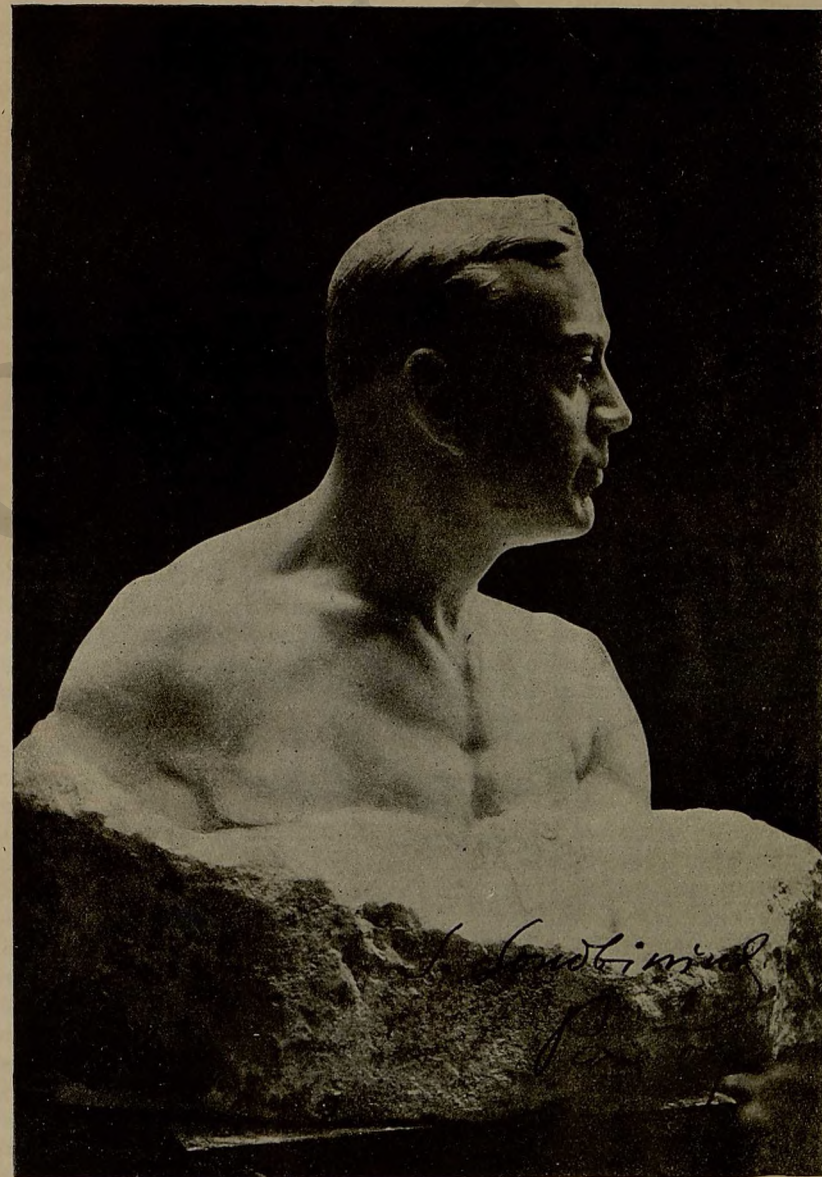
Хорошей репликой этого произведения можно считать серебряный малый бюст работы того же автора. В этом материале и в неизбежной обобщенности формы, обусловленной литым металлом и его чеканкой, черты собиновского лица приобретают большую волевою напряженность.

Совершенно замечательным по мастерству и тонкости выполнения является бисквитный бюст — миниатюра работы Судьбинина, восходящий в основном к тому же мраморному оригиналу. Его можно отнести ко всему лучшему, что было создано в последние десятилетия в области скульптурного портрета-миниатюры. Все лучшие качества мраморного бюста здесь стали напряженнее, сильнее. Характеристика — ярче и глубже. Материал бисквита с его полупрозрачностью и нежностью просвечивания, матовая, лишенная блеска поверхность, — все это органически объединяется разнообразием и тончайшей, почти неуловимой игрой света и тени. Вместе с тем, это, может быть, самый схожий и внутренне и внешне портрет артиста.

Близок к судьбинской манере и портрет-миниатюра, барельеф, выполненный в бисквите, быть может, государственным фарфоровым заводом. Хорошо выискан и нарисован профиль. Точно и с большим вкусом пролеплена форма в безукоризненной медальной манере.

Скульптуры М. А. Керзина дают уже иное толкование образа Собинова. Судьбинское интимное содержание сменяется поисками большей собранности, силы. Автор на грани торжественного, представительного портрета, хотя и применяет еще в манере импрессионистические приемы, а в оформлении замысла некоторую камерность.

Первый бюст — гипс 1909 г., второй — бронза 1914 г. Оба фронтальны. На шее, несколько напряженной, крепко посажена голова, слегка вскинутая вверх. Характер портрета приближается к римской традиции. Эти традиции усиливаются в портретах Кузнецова. Известны два бюста работы этого скульптора, выполненные в 1914—1915 гг. Первый портрет представляет собою большой бюст в бисквите. Певец изображен фронтально со сложенными на груди руками, в спокойной позе самоуглубления.



Скульптура работы С. Судьбинина
1910 г.

Второй бюст-портрет тоже бисквит. Он выдержан в „римской“ традиции. Его идея—торжественный апофеоз артиста. Голова приподнята и энергично обращена влево. Увенчана лавровым венком. Парадность усиливается позолотой. Это уже театрализованный образ. В нем удачно сочетается портретное сходство со всем тем, что привычно было видеть в собиновском лице на сцене.

В живописи и рисунке собиновский портрет привлек нескольких крупных художников.

Самым ранним из известных нам рисуночных портретов можно считать пастельный набросок И. Гринмана 1907 г. Артист изображен сидящим в кресле, лицом в профиль. Из-под халата виден широко раскрытый ворот рубашки. Спокойна поза. Просто и спокойно выражение лица. Сходство, несомненно, передано. Но оно неглубоко.

Несравним с этим посредственным произведением талантливый набросок Сори́на 1914 г. Он выполнен углем и сангиной в изящной, свободной манере, характерной для „классических“ тенденций эпохи. Портрет в круге тех стилевых приемов, которые с начала 900-х годов развивались и укреплялись „Миром Искусства“. Отлично прорисована и крепко вылеплена голова. Легкими, уверенными линиями художник намечает контуры левого уха, шеи и основные формы костюма, связывая ими весь набросок с белой плоскостью листа. Слегка склонена влево и немного запрокинута голова. Художнику очень удалось подчеркнуть характерные свойства собиновского лица: высокий, ясный лоб, прекрасной формы большие, выразительные глаза, преобладание верхней части лица над нижней, собиновскую мягкость, усиленную некоторым элегическим строем всего образа.

Сложно и эффектно построен портрет работы К. А. Коровина. Это композиционное решение портретной задачи на фоне интерьера. С виртуозным блеском зрелого мастера художник подошел к этому решению средствами своей широкой живописной манеры. В сущности, задача портрета здесь только намечена, как это часто бывало у Коровина. Даны лишь общие структурные элементы. Но они так остро наблюдаются, подмечены и выражены, что получился подлинный портрет и — очень большой убедительности. Подкупает знакомая простота и непринужденность позы, ее интимная прелесть. Стройная, собранная фигура певца в светлом костюме на фоне декоративного коровинского многоцветия, — прекрасный лейтмотив образа в целом. Легко и свободно сидит в кресле артист, обращая к зрителю улыбающееся лицо. Контраст темносиней ночной глубины, пронизанной огоньками города, мерцающими в раскрытое окно, и вечернего света лампы, с игрой теплых бликов и холодных теней. Пышное великолепие букета справа, уравнивающее светлую массу костюма и желтое пятно шляпы. Все это создает обычные коровинские богатство, силу и звучность колорита. Уверенная смелая живопись дает ему бодрый, приподнятый тон, прозрачный и нежный.



Портрет работы Н. А. Андреева
1923 г.

Особого внимания заслуживает карандашный портрет 1923 г. работы скульптора Н. А. Андреева. Он отличается большой остротой и силой характеристики. Это как будто новый, необычный для нас Собинов. Портретом явно отражена грань между безмятежностью, спокойной ясностью собиновского облика прежних лет и тем новым образом, который дает нам художник. Грань положена событиями революции, личным отношением артиста к ним. Это наш, советский Собинов, вырвавшийся в страну строящегося социализма из белогвардейского плена, из-за кордонов иностранных интервенций. Это Собинов, безоглядно пошедший навстречу советской культуре, принявший ее глубоко и искренно, ставший в своей области одним из ее крупнейших мастеров. Это Собинов, сохранивший все чудесные свойства таланта, темперамента, но углубленный, умудренный и собственным опытом, и грандиозным течением разворачивающейся новой жизни страны. Формы лица приобрели зрелость и завершенность. Особенно хороша и убедительна характеристика глаз и рисунок губ. Голова прекрасно и тонко моделирована легкой, прозрачной штриховкой. Соединение сангины и черного карандаша дает рисунку сдержанную и строгую тональность.

Особую группу представляют собою собиновские портреты в ролях. Художники истолковывают здесь сценические образы, созданные артистом во всей полноте его пластически живописных средств. Здесь воспроизводится собиновская манера на сцене, — его жест, его мимика, его грим. Есть решения посредственные. Такова пастель Г. Оберга, изображающая Собинова в роли Вертера. Она слащава, салонна по цвету. Дает мало и сценического и личного сходства. Сюда же нужно отнести виньеточную иллюстрацию Н. Самокиша: Собинов в роли Ленского. Ленский мчится зимой на рысаке вдоль набережной Невы. Мастерски нарисован на переднем плане портрет рысака и едва намечены черты героя. Рисунок изящно подкрашен акварелью. Прекрасно передан зимний пейзаж Петербурга.

В этой группе, однако, можно отметить несколько решений большой художественной ценности и своеобразия.

Повидимому, самым ранним сценическим образом Собинова можно считать акварельный набросок М. А. Дурнова, относящийся к 1905—1906 гг. Он воспроизводит певца в роли Надира из оперы „Искатели жемчуга“. Характерен острый и выразительный грим, совершенно меняющий привычный, реальный образ артиста: густые, сходящиеся на переносье брови, след усов на верхней губе, резкий рисунок глаза, углубленного тенью. И только в линии профиля мы чувствуем знакомые черты. Несомненное влияние оказала на художника и понимание им образа и персидская миниатюра с ее плоскостью и условностью композиции, жеста, колорита. Характерны: примитивно развернутое положение фигуры и профиль головы, изыск в движении рук, особенно — кисти

и пальцев правой руки, острое сочетание желтого и лилового в цвете. Образ Собинова-Надира, созданный М. Дурновым, тонко вяжется с прозрачностью и легкостью напевов этой роли в самой опере.

Молодой образ Собинова прекрасно передает фарфоровая статуэтка Судьбинина, изображающая его в роли Ромео. Она выпущена в двух вариантах: раскрашенной и без раскраски, под блестящей глазурью. Каждый имеет свою, особую ценность.

Раскрашенный вариант воспроизводит пышное сценическое великолепие итальянских одежд, намекает на собиновский грим, дает прекрасное декоративное впечатление. Но белый вариант убедительнее, тоньше рисует собиновский образ. Незабываема грация общего движения фигуры, очарование жеста рук молящего и нежного, контр-движение запрокинутой головы, выражение лица с полуулыбкой сдержанной радости и страсти. Особенно хорошо найдена „певучесть“ общей композиции. Все формы подчинены мягким, плавным ритмам, повторам движений и контр-движений. Как будто только что прозвучали последние такты арии. И певец, продолжая развитие музыкального образа, переводит звуки на язык не менее убедительных жестов. Так обычно и бывало с Собиновым на сцене. Процесс сценического перевоплощения захватывал самые глубины его темперамента, его воли, его сознания.

Образ Собинова в роли Ромео еще раз привлёк внимание художника в 1932 г. К двадцатилетию сценической деятельности Л. В. палехский мастер И. И. Голиков выполнил в характерном современном палехском стиле сложную композицию-миниатюру, сцену из „Ромео и Юлии“. В основу была положена переработка одного из мотивов Карпаччо и сценической фотографии певца в роли Ромео. Получилось очень пышное декоративное решение. Все полно танцующим движением. Сила Карпаччо превратилась в изыск боттичеллиевской школы с манерным жестом, утонченно удлиненными пропорциями фигур, хрупких и гибких, с условным пространством, более сценическим, чем в перспективном построении Карпаччо. На черном фоне лакированной таблетки, в его бездонной глубине играют яркие пятна живописи, как многоцветные драгоценные камни в оправе характерной палехской золотой штриховки. Палеху вообще свойственен высокий песенный строй образов. Поэтому голиковское решение можно признать очень удачным и своеобразным, хотя и выходящим вообще из рамок сценических образов Собинова. Особенность собиновского творчества — подлинность и глубина реалистического переживания образа. Этими свойствами творческого метода он сильно захватывал и покорял зрителя, даже вне поразительного воздействия его музыкально-вокального обаяния. Палех мог дать лишь условность и отвлеченность стилизации. Но дал это с присущим ему виртуозным мастерством и ювелирным изыском. Это красивая, но весьма архаизированная „песня о Собинове“.

Лоэнгрин один из самых прекрасных и строгих образов, которые были созданы Собиновым. Поэтому неудивительно, что этот образ привлек большее внимание художников, чем другие.

В характере отвлеченной сценической декоративности, но эффектно и красиво выполнен эскиз И. Мясоедова маслом на бумаге. Утонченно хрупкие пропорции Лоэнгрина напоминают Палех. Это рыцарский образ с влияниями французского искусства XVIII в. Собинов-Лоэнгрин изображен на лебеде, движущемся прямо на зрителя. Голова — на фоне сверкающего солнца. Плащ широко взметнулся сзади. Рефлексы света на металле лат, меча и щита. Вокруг полупрозрачный светящийся туман. Идеализированный образ обвеян романтикой типичной для 900-х годов стилизации. В лице отдаленные намеки на собиновские черты.

Совсем иначе поняла образ Лоэнгрин В. И. Мухина, в маленькой скульптуре — печати. Это был и последний художественный образ артиста.

Маленькая статуетка производит впечатление большой монументальной скульптуры и по силе образа и по характеру форм. Собинов-Лоэнгрин в фронтальной строгой позе стоит с высоко поднятой головой. Перед собой обеими руками он держит приподнятый меч. Лоэнгрин весь в напряженном порыве, весь обращен к совершению подвига. В пропорциях фигуры, в жесте, в обобщенных чертах лица художница сумела передать и убедительное сходство. Больше того, она углубила сценический образ и раскрыла Собинова в этой роли остро и необычно. Она подсказала жест и позу, от которых артист пришел в восторг, повторив их в ряде последующих сценических исполнений.

Мы рассмотрели группу лучших портретов Л. В. Собинова, выполненных скульпторами, живописцами, рисовальщиками. Они с разных сторон, разными средствами, передают чарующую прелесть облика нашего великого певца в жизни и на сцене. И все же с некоторой грустью хочется сказать, что нет ни одного художественного произведения, которое было бы полноценным и вполне соответствующим переводом на язык изобразительного искусства всего того, что составляло глубочайшую суть собиновского существа и всей силы его артистического воздействия.

Н. А. СЕМАШКО

Л. В. СОБИНОВ-ОБЩЕСТВЕННИК



Л. В. Собинов

Лоэнгрин

„Лоэнгрин“, опера Р. Вагнера

С портрета раб. худ. И. Мясоедова — 1911



Леонид Витальевич Собинов я узнал еще в студенческие годы, в 90-х годах. Он еще не был тогда знаменитостью, не поступал еще в Большой театр, но мы, студенты, его „боготворили“. Любили мы его по двум причинам: во-первых, конечно, за его несравненный голос. Ведь Собинов любил слушать люди, всюду бывавшие и много видевшие. А мы, студенты, были люди не избалованные; тем большее впечатление производил на нас его голос — нежный, задушевный. Во-вторых, мы любили его за то, что он

никогда не отказывался петь в пользу студентов.

Это было время, когда студенческая беднота была ничем не обеспечена. Теперь, при Советской власти, студенты обеспечены и стипендиями и общежитиями. Тогда — не то. Беднота была предоставлена самой себе; билась, мучилась и училась. Правительство, наоборот, принимало все меры к тому, чтобы не допускать „кухаркиных детей“ в университеты.

Помощь студенческой бедноте организовывали студенческие „кассы взаимопомощи“, бывшие тогда полу-легальными организациями. Для того, чтобы помогать таким „революционным“ организациям, требовалось известное гражданское мужество. Поэтому многие артисты, когда к ним обращались от имени этих организаций, под благовидными предлогами уклонялись. Среди немногих артистов, которые имели мужество всегда охотно отзываться на призыв студентов, особенно выделялись двое — М. Н. Ермолова и Л. В. Собинов. Просить их об участии в концерте было прямым наслаждением: во-первых, приятно поговорить с культурными людьми, а во-вторых, идя к ним за помощью, мы знали, что встретим внимательное отношение, а не высокомерный отказ или трусливое уваливание. И нашими самыми любимыми эстети-

ческими переживаниями были те часы, когда со сцены раздавался благородный, грудной голос Ермоловой (которая к тому же всегда подбирала свободолюбивый репертуар в своих выступлениях), или чарующий голос Собинова.

Я помню эти счастливые минуты, когда мы слушали „студенческие концерты“ в зале „благородного собрания“ (в нынешнем колонном зале Дома Союзов). Так как эти концерты устраивались с целью максимального извлечения средств и, следовательно, билеты были очень дороги, то наших, личных, студенческих средств хватало лишь на то, чтобы взять входной билет и устроиться где-нибудь за колоннами в зале. Духота и давка были отчаянные. Из-за колонн было плохо видно, но это не уменьшало нашего энтузиазма. Мы хлопали неистово нашим любимцам. И, пожалуй, во всю жизнь у Леонида Витальевича не было более искренней и более неистовой клаки, чем мы, ибо в азарте мы хлопали не только в ладоши — это пустяки, мы били изо всех сил ладошами по блестящим колоннам зала. Наши хлопки похожи были на орудийные выстрелы, и „фешенебельная“ публика в партере брезгливо морщилась, зажимая себе уши пальцами. Она имела известное основание быть недовольной нами, ибо после чарующей арии Ленского мы заставляли ее слушать артиллерийскую стрельбу.

Собинов не выходил с таких вечеров. Мы его выносили на руках и торжественно водружали на пролетку лихача. Так чествовали и благодарили Собинова студенты.

Л. Сабанеев, известный музыкальный критик царского времени,¹ в 40-м томе Энциклопедического словаря в издании Граната писал о Собинове: „За долгий свой артистический путь на сцене ему не удалось создать ни одного настоящего сценического образа“.

Просто удивляешься, как люди „ученые“, во всяком случае, претендующие на знание предмета, могут писать подобные невероятные вещи. Что ни партия Собинова, то образ, им созданный. Разве он не создал образ поэта-мечтателя Ленского, образ царственного Лоэнгина, скорбного Дубровского, нежного Ромео — и много, много других. Нет, нетронутые интригами и лжемудрствованиями студенты лучше умели понимать и ценить Собинова, простаивая целые ночи напролет в очередях, чтобы купить „билет на Собинова“, чем некоторые „искусствоведы“.

Потом я вынужденно оставил Москву и, стало быть, лишил себя удовольствия слушать Собинова.

Я услышал о нем уже после Октябрьской революции.

Тотчас после изгнания Врангеля из Крыма, по пятам белых, я отправился в Крым, чтобы поскорее занять под санатории лучшие дворцы

¹ А при Советской Власти — злостный эмигрант-белогвардеец.

и особняки Крыма и превратить его во Всероссийскую здравницу. Вдруг мне говорят, что в отделе народного образования работает „по искусству“ Леонид Витальевич Собинов. Я призадумался над этим сообщением: ведь известная часть интеллигенции думала тогда, что „господство большевиков“ временное явление. Пророчили нам сначала недели, потом месяцы, наконец немногие годы „господства“. В Крыму, где осела масса белогвардейцев, такие настроения были сильны. Работать при таких условиях с большевиками значило подвергнуться чуть не бойкоту со стороны реакционно настроенных интеллигентских групп. По существу, у Собинова было много демократизма, несмотря на его барский образ жизни: еще в царское время, даже в чопорном Большом театре он относился одинаково ко всем — от чиновников дирекции до капельдинера и швейцара. Я даже заметил, что с „простыми людьми“ он чувствовал себя лучше, проще, чем с аристократами, которые всячески старались заполучить его в свой „стан“. Эта черта его еще резче проявилась после Октября.

В 1921 или 1922 г. Собинов обратился ко мне со следующей просьбой: его маленькая дочка плохо чувствовала себя, но устроиться где-нибудь на даче, чтобы девочка подышала чистым воздухом, он не мог, не было тогда таких дач. И я предложил ему поселиться в мансарде скромненького домика в санатории Перловки. Он с удовольствием проживал „на даче“, выступал на концерте перед санаторными больными, охотно с ними проводил время — у него даже появились приятели среди больных. И я не раз видел его подолгу беседующим с садовником, рабочими санатории, больными. Право, он чувствовал себя тогда проще и естественнее, чем в разговорах с фешенебельными людьми.

Собинов был добряк и не умел отказывать. Рассказывали, что он иногда не знал всех, кто приходил к нему на обед, и потихоньку спрашивал у близких: „а это кто сидит в том конце стола?“

Художники вообще сложные натуры; в них мирно уживаются самые разнообразные, подчас противоположные качества. Так и в Собинове мирно уживался гурман (лакомка) и настоящий, доподлинный демократ.

Собинов был добросовестен. Раз он брался за какое-нибудь дело, он относился к нему честно. Как известно, в трудные годы Большого театра он был назначен директором его. Все знают, что управлять Большим театром дело вообще не легкое, а в те годы это было неизмеримо труднее. Большой театр переживал тогда идейный и организационный кризис (не говоря о материальных затруднениях). Многие матерые актеры и актрисы, привыкшие к старым порядкам в театре, к групповщине и семейственности, никак не могли примириться с тем, что при Советской власти таким порядкам пришел конец; некоторые требовали от Собинова, чтобы „во имя старой дружбы“ он „порадел родному человеку“. Собинов твердо держался беспристрастной линии поведения. Мне известны случаи, когда Собинову приходилось на этой

почве резко расходиться со своими бывшими друзьями; так один раз ему не подали руки за то, что он не хотел нарушать порядки, установленные Советской властью в театре. При необычайной мягкости в обращениях с другими, Собинов умел оставаться принципиально непреклонным, где это нужно было.

Старые либералы, недовольные в свое время царизмом, далеко не все сочувственно отнеслись к Советской власти; наоборот, именно из кадетской партии вышло больше всего контрреволюционеров, до сих пор бешено борющихся против Советского Союза.

Старый либерал Собинов был не из их числа. Он, наоборот, пошел с Советской властью, и не просто „примиряясь“ с ней, а активно помогал ей, занимая ряд ответственных постов. Я думаю, что немалую роль в этом, помимо изюминок демократизма, заложенных в Собинове, сыграла его художественная интуиция. Как великий артист и любящий свое дело художник, он интуитивно чувствовал, что как только кончится грохот гражданской войны, минуют ужасы голода, разрухи и эпидемий, начнется, благодаря Советской власти, расцвет культуры и искусства. Ибо Советская власть — настоящая народная власть и она не может держать народ в невежестве и некультурности.

Собинов не ошибся в своих предположениях. Ему посчастливилось увидеть такой высокий расцвет науки, культуры, искусства в стране строящегося социализма, о котором он не смел мечтать тогда, когда был пылким, кудрявым студентом, по внешности напоминавшим Ленского.

Кто видел Собинова в последние годы его жизни, тот видел его всегда веселым, жизнерадостным, шутивым. Он восхищался Днепротэсом (надо отметить, что он внимательно в последние годы следил за политикой), радовался культурной перестройке Москвы, он внимательно следил за ростом молодняка в искусстве и занялся работой над молодняком в оперном театре имени Станиславского.

Таким же жизнерадостным, полной грудью вдыхающим советский воздух, он остался до последней минуты своей жизни.



Л. В. Собинов
С портрета раб. худ. И. Гринмана — 1907

Л. В. СОБИНОВ

КАК Я СТАЛ УЧЕНИКОМ
МОСКОВСКОГО ФИЛАРМОНИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА

Из неоконченной рукописи воспоминаний



воскресенье 3 ноября 1891 г. в большом зале бывшего российского благородного собрания, ныне Колонном зале Дома Союзов, состоялся очередной ежегодный концерт московского студенчества, на этот раз под флагом „студенты в пользу пострадавших от неурожая“. Кроме студенческих оркестра и хора (в последнем в группе первых теноров был и я), в концерте участвовали: М. Н. Климентова-Муромцева, тогда еще артистка Большого театра, французский тенор Шевалье, щеголявший необычайно высо-

кими нотами, и пианист П. А. Шостаковский, директор и основатель Филармонического училища, соперничавшего с Московской консерваторией. Оркестром дирижировал Н. С. Кленовский, а хором В. Г. Мальм.

Без преувеличения могу сказать, что этот вечер решил мою судьбу.

Путешествуя почти каждый день, уже второй год, с бывшей Живо-дерки, затем Владимиро-Долгоруковской, где я квартировал, в университете на Моховую, по дороге я на Большой Никитской невольно задерживался около старинного, приземистого, сильно вылезавшего на тротуар, двух-этажного особняка, в котором помещалось Филармоническое училище.

Меня так и подмывало зайти туда и попросить, чтобы поучили петь.

Я до сих пор не могу объяснить себе вполне отчетливо, почему объектом моих стремлений было исключительно Филармоническое училище. Ведь дальше, в нескольких шагах по Большой Никитской, лежала Московская консерватория с ее тогда уже богатым прошлым, а о возможности учиться в ней я ни на секунду не задумывался.

Объяснить это можно разве только тем, что училище, как предприятие частное, казалось мне ближе и доступнее, чем казенная, чересчур в моих глазах официальная, консерватория. К тому же о суще-

ствовании в Москве Филармонического училища я слышал еще в Ярославле на гимназической скамье от одного товарища, рано ушедшего из гимназии из-за любви к сцене и попавшего в училище на драматическое отделение. Почем знать: примеры так заразительны.

И вот вдруг на памятном концерте студент-распорядитель зовет меня в артистическую комнату, чтобы познакомиться с самим Шостаковским. Как сейчас помню сухую фигуру Петра Адамовича, его нервное лицо, пронзительные глаза, неровную бородку, сильно редящую гриву волос, чуть носовой звук голоса и ласковую полуулыбку.

Из разговора выяснилось, что в этом, учебном 1891—1892 г., училище для экзаменационного спектакля собирается ставить оперу Масканьи — „Сельскую честь“, которая перед тем весной 1891 г. была показана в Москве в первый раз в итальянской опере с Анжело Мазини во главе в театре Корша.

Для оперы нужен был большой мужской хор, и П. А. Шостаковский предложил мне, не хочу ли я, с товарищами студентами из хора, принять участие в постановке. Я, конечно, с восторгом согласился: это был уже первый шаг к цели. А за мной пошли и мои товарищи.

В назначенный день в 5 часов вечера прямо на репетицию нас, студентов, явилось к заветному подъезду человек 25, на подбор голосистых.

Здание, где помещалось училище, носило имя дома Батюшкова. По слухам в этом доме разыгралась житейская комедия, давшая канву „Горю от ума“. По крайней мере вход в училище, в вестибюле в два света, широкая лестница с колоннами наверху, каморка слева — все это вполне соответствовало обычной mise en scène последнего акта „Горя от ума“. Лет двадцать тому назад на месте дома Батюшкова выросло огромное многоэтажное здание.

Осведомившись о цели нашего прихода, нам указали большую светлую комнату, слева от канцелярии, со сценой в глубине. Объединенная масса учеников и учениц училища и нас, студентов, заполнила эту комнату. Тут же появился и начал с нами изучение хоровых номеров „Сельской чести“ профессор А. А. Ильинский, видимо очень близорукий человек, в очках с круглой русской бородкой, по виду заведомый добряк, не обращавший внимания на некоторые беспорядки, вносимые учениками училища, говорившими нарочито громко и соперничавшими в „высоких нотах“ со студентами, что не всегда звучало складно. Со временем эти шероховатости сгладились и студенты сдружились с учениками и перезнакомились с ученицами.

Как сейчас помню слова первого хора: „в поля, где все и блеск, и ликованье, шум ваших прялок с ветром долетает и т. д.“ и ответная реплика женского хора: „пышные плоды на деревьях красуются, птички щебечут меж ярких цветов“.

Когда дело пошло на лад, на репетиции стал приходить и сам П. А. Шостаковский. Иногда мне казалось, что он как будто прислу-



Л. В. Собинов

С картины раб. худ. Н. С. Самокиша — 1920

Ленский

шивается в общем ансамбле к моему голосу. Так оно и оказалось в действительности. Как-то после нового года, по окончании репетиции, он остановил меня и предложил через несколько дней зайти к нему в кабинет. Нужно же было, что бы я как раз в эти дни заболел инфлуэнцией с очень повышенной температурой. Но я мужественно переносил болезнь на ногах и в назначенный день полубольной явился в училище к директору.

Директор выразил желание попробовать мой голос. Но, как и следовало ожидать, голос звучал, хотя и чисто, но так слабо и „потусторонне“, что Шостаковский, похвалив меня за тембр, сказал только, что со временем голос, конечно, усилится. Этим свидание и ограничилось, и надежда моя получить предложение поучиться пению рухнула.

Это был определенный шаг назад.

Работа над оперой незаметно продолжалась до великого поста, когда мы перешли для общих репетиций „Сельской чести“ на сцену Большого театра, который великим постом тогда не давал своих спектаклей. В тот учебный год, так называемым, оперным классом училища руководил артист Большого театра и главный режиссер А. И. Барцал.

В общем класс у него был слабый, так как преподаватель он был неаккуратный, не подготовленный, не имел никакой системы и при изучении партии с учениками в сценическом отношении ограничивался трафаретами.

Так же небрежно, почти самотеком, по старинке ставилась и „Сельская честь“. Причем А. И. Барцал часто потешал присутствующих некоторыми отдельными фразами и произношением на „чешский“ лад. То он предлагал женскому хору „уводить Лолу по разным направлениям“, что должно было обозначать, что женщины уводят Лолу и сами расходятся, то учил этих „басов“ ходить „мелкими шажками“, то показывал своей маленькой рукой традиционный жест в „бель-этаж“... Смеялись все: и начальство, и ученики. Смеялся самодовольно и он сам.

Постановкой „Сельской чести“ и закончилась педагогическая работа А. И. Барцала в училище.

На следующий год его заменил, в недавнем прошлом артист Большого театра, Р. В. Василевский, тогда уже один из режиссеров этого театра. Это был человек до безумия любивший сцену, рано потерявший голос, но отдавший всей душой режиссерской деятельности. Нервный, темпераментный, энергичный, увлекающийся работой, он, несмотря на отсутствие теоретической подготовки, много сделал для училища и поднял на должную высоту сценическую подготовку будущих оперных артистов и артисток.

На сцене, во время репетиции „Сельской чести“, П. А. Шостаковскому помогал молодой профессор А. Ф. Арендс, которому впоследствии, после нескольких лет дирижирования оркестром Малого театра, предстояло сделаться крупнейшим дирижером балета Большого театра

и начать там свою работу в трудную эпоху перехода от простеньких и несложных партитур Пуни и Минкуса и др. к сложнейшим партитурам Чайковского и Глазунова.

А. Ф. Арендс был большой любитель порядка, и легкая атмосфера флирта и ухаживаний, воцарившаяся за кулисами в результате долгой совместной работы, разговоры и смех вызывали с его стороны замечания по адресу нашей студенческой группы. Мы обиделись и в перерыве обратились с протестом к самому Петру Адамовичу.

Петр Адамович разрешил дело очень просто: извинился за Арендса, а Арендсу, тут же стоявшему, благодушно предложил пойти в оркестр и „помахать“ за него. Само собою разумеется, что юношеские ухаживания и беззаботность в работе несколько не мешали ходу дела, так как, когда П. А. Шостаковский сидел в оркестре, надо было ухо держать востро.

По старой традиции, принесенной Шостаковским из консерватории времен Н. Г. Рубинштейна и еще царившей там тогда, во времена директорства В. И. Сафонова, во время спешной работы в пылу раздражения директор не стеснялся в выражениях, особенно по дамскому адресу. Слово „дуры“ и т. п. часто сыпались, как горох.

Попадало и ученикам, но нас, студентов, Петр Адамович никогда не затрагивал, справедливо полагая, что в случае обиды одного уйдут все и сорвут спектакль.

Более всего влетало ученикам, сидевшим в оркестре. Здесь процветали разные унижительные эпитеты, что не мешало ученикам обожать Шостаковского, так как он никогда не забывал и другой старой традиции Н. Г. Рубинштейна — хлопотать у всех влиятельных лиц о праве жительства для неимевших такового, о степендиях и пособиях для них в богатых коммерческих кругах. Все это притесняемая беднота хорошо знала и помнила, и прощала Шостаковскому его невоздержанность в выражениях неудовольствия.

Опера „Сельская честь“ ставилась, как экзаменационный спектакль для оканчивающих в этом году училище — ученика класса С. М. Биженча — тенора Семена Ивановича Коваленко (по сцене Гарденин, недавно умерший артист Большого театра, прослуживший в нем тридцать лет) и двух певиц: Поповой-Французовой и Лев. Коваленко пел Турриду, Попова-Французова — Лолу, а Лев — Сантуццу. Альфио — был ученик-любитель из богатых московских меховщиков Самуил Калинин, обладавший тогда незаурядным драматическим баритоном горлового оттенка. С. Калинин поступил в училище после занятий не то в Дрездене, не то в Лейпциге.

После бесконечных репетиций спектакль, наконец, состоялся на шестой неделе поста.

Помню, как сейчас, за пять минут до поднятия занавеса молодого тенора С. И. Коваленко на сцене с раскрытым ртом, жалующегося на болезнь горла, и рядом с ним заглядывающего ему в горло, при сценическом освещении, практиковавшего тогда в Москве доктора гомео-

пата Штруппа, которого П. А. Шостаковский особенно рекомендовал ученикам-певцам.

Жалоба оказалась неосновательной, горло Турриду было в полном порядке, и спектакль прошел блестяще.

На следующий день мы, студенты, стали опять чужими училищу и от трепетной радости закулисного ожидания выхода на сцену перешли к работе над лекциями, а работа эта висела настоящей угрозой над головами ввиду приближающихся экзаменов, хотя у нас, юристов 2-го курса, предстояло только три.

Но вот на пасхе нам, студентам духовного хора, певшего в университетской церкви всю страстную неделю и первый день праздника, принимавшим участие в филармоническом спектакле и не уехавшим на время праздников из Москвы, пришла в голову мысль послать П. А. Шостаковскому коллективное поздравительное письмо по случаю праздника пасхи. В ответ на поздравление мы получили любезное приглашение притти всей компанией (в Москве нас оставалось человек 16) завтракать в училище, на его частную квартиру.

Нечего и говорить, что в назначенный час мы были все на месте и были очень радушно приняты.

Помню, в столовой я застал, пришедшего с визитом, модного тогда профессора консерватории пианиста Поля Пабста, высокого, породистого, весьма любезного тевтона.

В общем разговоре профессор Пабст, шутя, заявил, что до сих пор у него было шесть „П“: профессор, пианист, прусский подданный, Поль Пабст, а теперь в связи с переходом в русское подданство одно „П“ потерял. Как я ни был застенчив, я все же нашелся, чтобы ответить, что стоит добавить „прекрасный“ к слову „пианист“ и все шесть „П“ будут снова на месте. Комплимент был принят благосклонно.

Когда завтрак был окончен, и мы стали откланиваться, я, наконец, услышал от П. А. Шостаковского давно желанные слова: „не хотите ли вы серьезно поучиться пению? Если да, то приходите осенью на пробу, когда вернетесь из дому в Москву“.

Эти золотые слова я сложил в сердце. Быстро пролетело лето, и я явился в августе в училище за справкой, когда назначена проба. Встретила меня супруга Петра Адамовича — Надежда Павловна, очень строгого вида брюнетка, которой все в училище побаивались и, между собою в разговоре, называли „Эксперандей“. Я сообщил ей о цели визита и через нее получил от П. А. ответ, что проба через день.

Нетрудно понять, как я боялся осрамиться, когда вошел в ту комнату, где недавно репетировал „Сельскую честь“ и где теперь сидел ареопаг. Помимо того, что я должен был спеть хорошо, нужно еще было выяснить вопрос о плате за учение, которая мне была недоступна.

С собой у меня были романсы: один Гуно, кажется „Цецилия“, затем „Азра“ — Рубинштейна и песня — „Ах ты, ноченька“.

За экзаменационным столом сидели уже знакомые мне преподаватели: тучный, слоноподобный Бижеич, крошечная Махина, бывшая артистка Большого театра, где она выступала с подходящим ей по росту партнером А. И. Барцалом несколько лет назад; А. М. Додонов, недавно, к общему огорчению публики, ушедший в отставку из Большого театра, знаменитый в свое время Торопка в „Аскольдовой могиле“, кругленький, с брюшком почтенного вида, с розовым лицом, обрамленным седовато-желтыми волосами в виде подсолнечника, с прищуренными, заплавленными маленькими глазками; сам П. А. Шостаковский, и кто еще, не помню.

Я заранее остановил свой выбор на классе А. М. Додонova, так как полагал, что мне, тенору, лучше всего учиться у тенора, но я знал, что сам Шостаковский считает лучшим преподавателем Бижеича, про которого среди учеников других профессоров ходили слухи, что он портит голоса. Кстати сказать, некоторые мои товарищи, которые кончили курс одновременно со мной у Бижеича и поступили потом на сцену, действительно голоса очень скоро потеряли.

Среди таких, я невольно вспомнил моего друга, прекрасного артиста и певца Николая Васильевича Мутина, служившего в Частной опере Мамонтова и создавшего столько незабываемых образов. Он был учеником Бижеича, который хотел сделать из него баритона, был фанатиком закрытого звука и, потеряв голос, сам ушел из жизни. Вторым, рано кончившим карьеру, был ученик Бижеича — тенор С. Д. Барсуков, блиставший несколько лет в Большом театре своим голосом, вынужденный затем перейти на вторые партии и ушедший в провинцию для педагогической деятельности. Других учеников Бижеича, моих современников, если не считать вышеупомянутого С. И. Коваленко, кончившего раньше меня на 6 лет, я что-то совсем на сцене не помню.

Я как-то инстинктивно боялся, что П. А. Шостаковский предложит мне поступить именно к Бижеичу, и поэтому, когда после первых романсов, спетых мною видимо удачно, он подошел ко мне и вполголоса спросил, у кого я хотел бы учиться, я громко сказал: „у Додонova“. Додонов тут же встал и хотел было подойти к нам, но Шостаковский отвел меня от стола, чем я воспользовался несмотря на его видимое неудовольствие выбором, чтобы сказать, что платить мне за ученье нечем.

Шостаковский пробурчал: „зайдите завтра справиться“. А на другой день я узнал, от правителя дел Н. А. Серлова, что я принят бесплатно в число учеников на первый курс в класс профессора Додонova.

Так открылась эта новая страница моей жизни, но даже и тогда я не думал нисколько, что когда-нибудь попаду на сцену, которой я отдам всю жизнь.

Я только хотел учиться петь и жить в искусстве, не оставляя, впрочем университета, на который я ставил главную жизненную ставку.

Л. В. СОБИНОВ

ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ
К АРТИСТКЕ ДРАМЫ Н. А. БУТКЕВИЧ



омещаемые здесь отрывки из писем Л. В. Собинова к артистке драмы Н. А. Буткевич представляют собой только очень небольшую часть писем Л. В. Собинова к разным лицам. Эти письма имеют огромный художественный и общественно-политический интерес и значение.

Все они заслуживают быть изданными отдельным томом. Выбранные же здесь отрывки весьма характерны и показательны для начала адвокатской, а затем и сценической карьеры Л. В. Собинова.

29/V 1896 г.

...Что же касается моей жизни, то все это время я почти безвыходно жил в Москве и понемногу занимался своими делишками, которые начинают меня утешать. Пение мое заброшено пока. Я ношусь все время с мыслью остаться еще год в Училище и перейти к Горчаковой. Зная свою нерешительность, я стараюсь отрезать себе отступление и всем рассказываю, что я Додонова бросаю. В конце концов я поневоле должен буду к Горчаковой перейти...

28/VI 1896 г.

...У Горчаковой я продолжаю брать уроки и ужасно доволен тем, что перешел к ней. Ее методы мне положительно нравятся. Тут только я добиваюсь некоторых звуков, которых я давно искал и напрасно. Горчакова все советует оперную карьеру. Толкует о репертуаре, я ей поддакиваю и в глубине души начинаю сдаваться. Решено, что на ученическом спектакле постом мы поставим последний акт „Фаворитки“.

Если только я буду чувствовать себя в состоянии сделать все, что требуется для *bel canto* (за орфографию слова *bel* не ручаюсь), то лучшей партии для окончания я и не желаю.

В четверг я дал согласие участвовать в опере „Паяцы“ в роли Арлекина в одной из подмосковных местностей. Партию я эту когда-то пел на итальянском языке. Теперь придется на скорую руку учить по-русски...

20/V 1897 г.

...Днем шляюсь по судам и канцеляриям — и вот и вся история моей жизни. Дела мои запущены до-нельзя, привожу их в порядок. А тут еще Керзин дал мне поручение ехать во Владимир защищать одного раскольника, так вот я и готовился к делу. Кстати уж расскажу и о результатах поездки: за устройство скита моего клиента засудили на два месяца в тюрьму. В следующей инстанции, как это часто бывает, рассчитываю на другой исход, более благоприятный... Забыл сообщить, что экзамен выпускной прошел благополучно. Получил я пять с плюсом и благодарность П. А.¹

24/V 1897 г.

Всю эту неделю я очень занят. Сейчас время готовиться к уголовному делу в Александрове. До 30-го числа мне придется вертеться как белка в колесе. Насколько позволяет время я просматриваю присланные мне из театра клавиры. Если бы только знала, как хороша музыка Ромео и Джульетты! Особенно хорош последний акт. Я думаю, что когда в первый раз я спою эту партию с успехом, мое самолюбие, как артиста, будет вполне удовлетворено.

13/VI 1897 г.

...Как бы то ни было, жизнь моя понемногу вошла в колею, опять я тяну скучноватую лямку судебного ходатайства, не особенно заглядывая в будущее, и по временам, перед массой предстоящей работы, испытывая некоторое уныние моего мятежного духа. Удивительное непостоянство настроения и соответствующего расположения к той или другой области своих занятий постоянно испытываются. Стоит только накопиться трудной и неприятной работе по адвокатуре, как я уже начинаю мечтать о том, что, пожалуй, сцена мое единственное призвание. С рвением бросаюсь я тогда к оперным клавирам и вот здесь какой-

¹ П. А. Шестаковский — директор Московской филармонии того времени.

нибудь трудный речитатив или плохо удающаяся нота, часто случайное отсутствие дыхания или голоса — начинают возбуждать во мне сомнения в моих способностях быть хорошим артистом. Случилось к этому выиграть дело, преодолеть пугавшую юридическую трудность и опять берет верх сознание, что в адвокатуре я нахожусь больше на месте. Потом, конечно, все улаживается — и речитативы и казуистика, но невольная эквилибристика все-таки оставляет свой неприятный след, а вопрос так и остается открытым.

3/VII 1897 г.

После двухмесячного молчания я опять всплываю на концертной эстраде. 8 июля я буду петь в Кускове в концертном отделении на бенефисе Москвина, которому дал сегодня слово. 10-го будет концерт для Мутина, а на 11-е меня пригласил Литвинов на Сокольничьем кругу. Начинаю поэтому тренироваться, а также заботиться о пришедшем в упадок фракном наряде.

Август 1898 г.

...Что касается меня, то могу сообщить тебе в кратких словах, что по приезду в Москву, 5-го я выиграл в суде хорошее и довольно спорное дело, так что вчера целый день ходил веселый и заскучал только к вечеру, когда все куда-то разошлись, и я остался в номере один. Болтался я по номеру, наткнулся на пианино и сел изучать одним перстом партию из Князя Игоря. Как видишь, неожиданно провел вечер с пользой.

29/IX 1898 г.

...В сентябре я спел 8 раз: 4 в Тангейзере, 3 в Гальке, 1 в Игоре. На будущей неделе в абонемент 5 октября назначили Фауста и мне Барцал предложил спеть. Я, конечно, с радостью согласился. Вдруг на другой день получаю репертуар — Фауст выскоблен, а я назначен петь Ленского.

7/X 1898 г.

...Вчера пел Ленского. Бороду я сбрил, но усы оставил и заклеил. Грим вышел очень неудачным и стеснял меня при пении. В следующий раз сбрею и усы. Успех был очень большой. Представь, Тата, в сильных местах я увлекаюсь теперь так, как будто сам переживаю. После ссоры на балу у меня даже руки дрожали. То же самое я испытываю и после первого акта Гальки...

...Я пишу тебе в канцелярии коммерческого суда в ожидании осмотра торговых книг.

31/X 1898 г.

Я по прежнему утром занимаюсь в театре — учу в Травиате Альфреда, должен приготовить к 15 ноября, а дома с 5 приходит Китрих и мы повторяем „Риголетто“. В первый раз 8 ноября пою только 2-й акт, а 11-го сполна. А потом вечером или в театре, или к Керзиным. Вот и вся моя жизнь. Музыка, музыка и музыка!..

12/XI 1898 г.

Вчера я пел первый раз Риголетто. С утра чувствовал себя очень нездоровым, но в спектакле распеся и особенно мне удался конек всех лирических теноров — четвертый акт с пресловутой „la donna e mobile“. Сегодня я столько слышал похвал своему голосу, даже манерам и т. д., что у всякого другого вскружилась бы голова. А я по совести остался вполне спокоен и мечтаю о том, чтобы отделить партию за границей.

19/XII 1898 г.

...Теперь я целый день занят репетициями „Забавы“, которая пойдет 27 декабря... В свободные вечера я по-прежнему хожу в частную оперу, а потом думаю о нашем с тобой разговоре по поводу выигрышности положения тенора и баса и нахожу, что ты была неправа в данном случае. В Шаляпине весь фокус его художественного воспроизведения заключается в драматической стороне передачи, а ведь в драме мы с одинаковым интересом смотрим и первого любовника и трагического актера, совсем не произносящего красивых, идущих к сердцу, фраз. Как-нибудь об этом потолкуем поподробнее.

8/II 1899 г.

...В Новом Театре ставится новая опера Симона — „Рыбаки“. Ее когда-то мы разучивали в Филармонии (в тот год, когда я был в Юнкерском училище), но она не пошла по болезни Шостаковского. Теперь ее Симон ставит сам. Он очень доволен, что я согласился петь партию Янника — молодого, веселого рыбака.

...Вчера я пел в концерте Донского общества. Помнишь, в третьем году я там участвовал неожиданно по болезни Кошица и получил первые лавры.

...Встретил в театре Москвина. Он меня очень хвалил за Ленского. Говорит, что даже не ожидал, что я так умею носить фрак.

21/II 1899 г.

...Вчера ко мне неожиданно явился пресловутый автор „Забавы“ с таким предложением: В начале апреля в Петербурге будет в пользу каких-то членов судебного ведомства большой концерт из произведений петербургских музыкальных гениев. Акт из оперы Юферова — „Антоний и Клеопатра“, акт из „Принцессы Грезы“ Блейхмана и акт из „Забавы“. Про Иванова ты уж знаешь достаточно. Блейхман — не без таланта, а Юферов, кажется, непризнанный гений и двоюродный брат жены министра юстиции Муравьева, большой меломанки.

Все отрывки будут исполнены под оркестр. Иванов предложил мне приехать спеть Соловья в „Забаве“, т. к. я, по его мнению, идеальный исполнитель этой партии, и из наших артистов еду только один я. За что мне мзды — 200 рублей, но дело не в мзде. Иванов напрямки сказал, что в концерте будет весь сенат и государственный совет, а „весь Петербург“ заинтересован и „Забавой“ и мной. Если я поправлюсь, „в чем нет сомнения“, то можно будет при желании и в Петербург перебраться.

Я, конечно, поскромничал, но очень не прочь попытать почву в Петербурге, хотя бы для будущего. Теперь даже и резона мало перебираться в Петербург, пока я еще не стою твердой ногой.

...На пост, кроме предположенных концертов в отъезд, я от всех отказываюсь, так как предстоит работа. На будущий сезон возобновляется „Мазепа“ Чайковского. Там есть хорошая партия Андрея. Алтани выразил желание заняться со мною великим постом, когда опера будет слаживаться. Кроме того он советует постом же приготовить Кармен.

...если бы ты видела, как я смешно танцую в „Рыбаках“ — „бретонский“ танец, что-то вроде тарантеллы. Партия у меня небольшая, но рельефная.

24/II 1899 г.

...Спели вчера „Рыбаков“. Увертюра имела очень большой успех и Симон часть ее бисировал... Спел я свою закулисную песенку, поднялся шум, потребовали биса. Я бисировал, не выходя даже кланяться, так как дальше есть еще реплики за сценой. Вышли мы потом, начали мне аплодировать и дошло даже до того, что сбился оркестр или хор, не разберешь. Пришлось остановиться и начать сцену сызнова. Танцевал я, конечно, не важно. Первая картина имела успех безусловный, и мы выводили Симона кланяться. От второй картины я уехал...

...Помнишь, Тата, мы говорили с тобой, что тенор сам просится в душу, так как поет все ласковые и доступные слова, а я возражал тебе, что репертуар баса и даже баритона настолько богат разно-

образными партиями, с самыми различными сценическими положениями, что талантливому артисту все эти партии клад. Вчера я как раз вел подобный разговор с нашими московскими рецензентами и, конечно, они все согласны.

В нашем теноровом репертуаре есть еще выгодные яркие сценические образы, но и то почти только у драматического тенора, хотя все они шаблоны... Говорю все это потому, что меня заполнила мысль стать артистом и в конце концов, когда голос изменит, перейти в драму.

1/V 1899 г.

...Вчера я чувствовал себя очень в голосе, пел не стесняясь и, по выражению одного меломана „швырялся высокими нотами“. Хренникова такая великолепная партнерша, что лучше трудно и представить. В ней богатейший запас сценического темперамента. Игра ее идет не по шаблону, а прямо логически последовательно. При этом она под гримом очень хорошенькая, молодая—ну одним словом, представь себе Фауста и Маргариту молодых, изящных и увлекающихся тем, что они делают. Давно мне не хотелось так играть, как вчера и ей-богу старался, так что даже ты была бы довольна мной. Успех, конечно, был громадный. Вызывали без конца, а потом у подъезда устроили овацию. Получил я много цветов. Порадуйся, Тата, со мной, что этот сезон для меня окончился так удачно. Забыл тебе написать, что мой Фауст и по гриму, и по вокальной передаче — стремится к образу задумчивому, серьезному, и духовно красивому, а не тому пошлому, самодовлеющему обольстителю, как его изображают у нас.

10/VI 1899 г. Одесса.

...Ну вот вчера прошла „Русалка“. В вокальном отношении я собой доволен, а в драматическом, конечно, трудно было ожидать что-нибудь. Партия совсем не отделана и приходилось играть по вдохновению. За каватину хлопали шумно и требовали биса, но я не условился с maestro, а потому бисировать не стал. Вообще здесь тенорам очень трудно завоевывать симпатии публики, так как только и слышишь, где же русской опере быть без Фигнера. Вообще публика сперва присматривается. Интересно знать, что будет сегодня на Онегине.

11/VI 1899 г. Одесса.

Вчера прошел Онегин блистательно и предубежденную одесскую публику удалось-таки расшевелить. Успех начался еще с первого акта.

Публика очень единодушно потребовала биса — ариозо. Я бисировал, а потом все пошло как по маслу.

23/VI 1899 г. Одесса.

...мне все в моей жизни пришлось черпать из самого себя, так как среда, в которой я жил, дальше уровня обыкновенного житейского довольства не шла. Глаза у меня открылись довольно поздно, но я теперь смотрю ими, если не так доверчиво, как я смотрел прежде, то во всяком случае очень внимательно к тому, что делается кругом... Роль человека в жизни и его взаимоотношения меряются не внешними событиями его жизни, а внутренней постоянной работой духа, раз этой работе дан толчок... если этого толчка не дало воспитание, то его может дать жизнь, и рано или поздно, а добрые цветы выйдут на свет божий, но только не из гнилой земли, не из почвы, отравленной уже всякими ядами и неспособной ни к какой жизни, а из здорового организма, который и должен господствовать в гармонии духа и тела, как „сила“. Никакое горе, никакие слезы не забьют живой источник, раз он по природе богат этой жизненной силой.

28/VIII 1899 г. Москва.

...Наши летние скитания теперь воочию показали мне, какие важные плоды они мне принесли. Присутствовал я на оркестровой репетиции Мазепы и с первых же фраз, первых жестов я до смешного последовательно остался недоволен. Я словно научился ценить эту художественную правду, в каждой произнесенной фразе, в каждом движении. Как это ни смешно, но 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. Представь себе, на репетиции Игоря я стал обращать внимание на самые свои пустые фразы вроде—„прости, княжна“,—а сцена так и рисуется, а чуть духовный момент прояснился, невольно и фразу произносишь иначе.

И насколько же бледно теперь представляется то, что делается у нас в театре. Дальше исполнения указанных композитором знаков, требования дирижера не идут. Иногда Альтани выступит с авторитетным толкованием фразы,—и все. Переворот, происходящий во мне, настолько велик, что мне, например, хочется снова начать переучивать Гальку, оперу, в которой образ героя мне ясен во всех подробностях.

9/IX 1899 г.

...Сегодня в первый раз буду петь в Мазепе. Судя по репетиции сцена смерти мне удастся и должна произвести впечатление. Даже Альтани похвалил. А это есть нечто. Для Мазепы по моему вкусу сделан и костюм: темно-малиновый казакин и в тон синие шаровары, высокая барашковая шапка. Парик возьму Ленского, только подавлю весь назад, а внизу в скобку. Затем черные усы, загорелое энергичное лицо. Посмотрим, как это выйдет в натуре. Обдумал в роли все до мелочи. Не знаю, хватит ли выдержки и хладнокровия все сделать.

10/IX 1899 г.

...Вчера был Мазепа. Партия мне удалась и вокально и драматически. Успех был только после арии и дуэта, но довольно скромный. Публика 2-го абонементу еще ядовитее, чем первого. Но не думай, что это мне неприятно. Я очень доволен оценкой Альтани и артистов и этим награжден за работу.

28/IX 1899 г.

...У нас теперь какое-то идейное настроение. На днях мы все артисты сделали общее собрание, которым я председательствовал, и решили хлопотать о всяких животрепещущих вопросах нашего быта: о сокращении срока пения, о репетициях, о партиях, о штрафах и т. д. Петиция директору скоро будет отправлена, но самое ближайшее последствие — это общая просьба уничтожить бисы. Сегодня мы, несколько человек, идем по этому поводу к Теляковскому.

30/IX 1899 г.

...Мы собрали подписи всех артистов и вместе с Сионицкой и Донским меня отправили к Теляковскому хлопотать о полном уничтожении всяких бис-ов. Теляковский на себя не взял окончательного решения вопроса и направит бумагу к директору. Я тогда заявил, что если наше ходатайство уважено не будет, то мы артисты все равно обяжемся честным словом не бисировать и тогда действительно будут скандалы и обвинения посыпятся на режиссерское правление. Вот я пока-что и подал благой пример. Надо отдать честь публике. Самые настойчивые требования моментально прекратились, когда я покачал отрицательно головой и показал на горло. По окончании спектакля публика устроила целую овацию.

10/X 1899 г.

...Много занимаюсь Лакме. Партия всегда считалась невыигрышной, так как очень высоко написана и требует самого лирического исполнения, а драматических ситуаций совсем нет. Но теперь в театре все, начиная с Альтани, говорят, что партия написана для меня и что до сих пор ее не слышали, и только теперь могут оценить ее красоту (!!). Но надо сознаться, написана она чертовски высоко и пения — масса, несмотря на купюры.

Самую Лакме поет Кристман и очень прилично. Альтани рассчитывает, что опера будет иметь успех; репетируем ее очень тщательно и даже отложили постановку до конца октября...

...Дирекция разрешила мне дать концерт на мое имя в пользу Педагогических курсов, но отказала в участии других артистов и я не знаю, что мне делать. В Москве теперь ничего не придумаешь интересного. Хочу просить Конюса.

13/X 1899 г.

Был я на репетиции Эрдмансдерфера. Показал он арию¹ совсем поинему, чем это поется у нас в театре. Очень эффектно, но трудновато, так как $\frac{3}{4}$ арии идут *pianissimo*. Очень трудно держать интонацию. В субботу оркестровая репетиция, а пока я тренируюсь каждый день. Китрих² в восторге и на репетициях у меня каждый день пускает слезы умиления (в буквальном смысле). Вообще, как видно, искусство у меня процветает.

Музыка и драма — вот вся жизнь и, ей-богу, я не стал от этого глупей. Напротив, как будто много в жизни становится яснее, все проще. А искусство, развивая эстетическую сторону, делает и меня как-то чище. Грязь жизни становится противна и многие дурные побуждения улетают в вечность, чтобы больше не возвращаться. Право, я становлюсь эстетиком и в нравственном смысле слова.

15/XI 1899 г.

...Вчера в Травиате я имел такой успех, какого должно быть еще и не было... Очень ярко высказывалось отношение прессы. Так как в спектакле не участвовал Шаляпин, то сегодня нет ни в одной газете ни слова. Лучше характеристики отношений всей этой клики и не придумать. Я впрочем не особенно беспокоюсь, что рекомен-

¹ Рассказ Лознтрина.

² Аккомпаниаторша.

дую и тебе. Мой успех во всяком случае создан не газетной рекламой и, бог даст, продолжится без нее. В газетах нигде почти не было сказано перед спектаклем, что я пою в Травиате, а сбор был полный. Так что, родная, наплюнем на эту историю. Уж если я сумел удержаться в глазах публики на прежнем уровне при поступлении к нам Шаляпина, несмотря на явную политику газетчиков, то, надеюсь и дальше пойдет хорошо.

14/XII 1899 г.

...В воскресенье, как ты знаешь, мы устраивали маленькое торжество Кюи. Накануне в арсенале был бал и поэтому все стены в коридоре оставались к нашему концерту декорированными, как будто нарочно для посещения Кюи. Смешно, что так это и было отмечено в некоторых газетках, куда проскользнуло известие о нашем концерте. Народу была такая масса, что половине пришлось стоять. Встретили Кюи, конечно, аплодисментами. Потом он пришел к нам в артистическую комнату познакомиться. Когда ему назвали меня, он сказал: „а вот тот Собинов, о котором я слышал так много прекрасного. Ну, что ж с внешней стороны вы этому вполне отвечаете“.

Начался концерт. Я пел все любимые романсы и миниатюрки. Кюи наговорил потом массу любезностей и на счет голоса и исполнения. Сделал он несколько замечаний на счет отдельных фраз. Кстати сказать, Керзин отнесся к ним очень критически.

Тронут был старичек нашим вниманием бесконечно, но никому не сказал ничего лишнего, а напротив всем сделал замечания.

5/II 1900 г.

Я массу пою. Вчера пел в маленьком концерте в пользу какой-то вдовы, сегодня пою в Донском вечере, завтра Лакме. В среду концерт Ван-Занд, в четверг я участвую в Юдифи.

27/IX 1900 г.

Теперь вот что, я стал переводить l'amico Прага. С Кондратьевым я уже говорил о фабуле драматического этюда, ему очень нравится. Теперь я попытаюсь достать польский перевод этой же пьесы, т. к. там диалог лучше и обработанней. Я надеюсь его достать через Василевского.

Скажу еще тебе по секрету, я начал готовить с Плотниковым секретно Пиковую Даму. Сегодня вечером я собираюсь идти слушать



Ромео

„Ромео и Джульетта“ опера Гуно — III акт (на площади)
Снимок с картины на ларце раб. худ. - палеховца Голикова — 1932

Л. В. Собинов

Аиду в итальянской опере специально для Гаммы. Уж очень его хвалят. Итальянская rivista так и называет его giovanitto. Ему не больше 25 лет.

2/X 1900 г.

Вчера был первый спектакль Принцессы Грезы. Опера как будто имела успех. Выходили мы после каждого акта кланяться и выводили с собой Блейхмана. В общем скучно ужасно, а последний акт просто панихида и под нее я имею удовольствие умирать целых полчаса. Загримирован я был очень удачно — был похож как две капли воды на Васнецовский рисунок Спасителя. Голос, говорят, звучал прелестно. Всяких восторгов за кулисами я наслушался вволю. Был и Блейхман. Он все время целовался со мной. Вообще я чувствовал, что первый акт удался мне, несмотря на все нытье. Песнь любви я, конечно, бисировал. Сегодня видел в газетах сдержанные короткие заметки и только. Подождем голоса серьезной критики. Все представители ее были налицо. Были и петербургские знакомцы еще по Забаве Путятишне.

5/X 1900 г.

Вчера была Лакме. Могу сказать, что еще ни разу я не пел так свободно и легко как вчера. Пел все шутя, даже арию первого акта. Успех был громадный. Альтани после каждого акта говорил мне любезности и вот сегодня я читаю в газетах ряд отзывов и очень неприятное чувство закипает во мне.

18/X 1900 г.

Вчера днем я завтракал в Московской с Фигнером и он, между прочим, предложил мне следующее. На великий пост за его, Фигнера, счет (очевидно) не безызвестный тебе Любимов организует на самых широких началах оперу в Петербурге. Предлагают и мне. Мой репертуар: Фауст, Лакме, Русалка, Риголетто, а если будут давать сборы, то и Онегин, Травиата. Фигнер говорит, что для него важно только иметь сборы, а потому если я буду иметь успех, он предоставит мне спеть кое-что и из своего репертуара. Об условиях будет говорить Любимов. Любопытно, что они мне предложат.

23/X 1900 г.

В субботу я был на первом спектакле Царя Салтана. Музыка оркестровая, вся гармония оперы прелестны, как всегда у Римского. Мело-

дии, кантилены законченного характера совсем нет. Все роли поэтому не выделяются одна от другой. Благодаря тому, что сюжет незначителен, его пришлось очень растянуть для музыки. Для этого понадобились вставные номера, песни, не имеющие к сюжету отношения. В этом главный недостаток оперы. Для публики она скучна — это несомненно. Поставлена она прекрасно, без рутины. Декорации имеют своеобразную прелесть, но не без Врубелевского специфического душка. Спектакль прошел очень помпезно и трогательно по единодушию чествовавшей автора публики. В общем новая победа частной оперы и новая пота-беле для нашей тяжело-вооруженной и тугой на подъем дирекции.

24/X 1900 г.

Теперь я с трепетом жду Онегина. Надо спеть на „ура“. Мне шьют новый костюм, которого я добивался всякими правдами и неправдами до открытой ругани включительно. Я просил сшить костюм стильно, но надежды на это мало — сошьют как Оленину, как мешок, а не фрак 20-х годов.

26/X 1900 г.

Вчера был у меня Любимов и мы с ним покончили на таких условиях. Пост я пою с ним в Петербурге 10 спектаклей: Лакме, Русалка, Онегин, Травиата, Риголетто, Забава Путятишна, может быть Принцесса Греза и Царь Салтан. Судя по репертуару мне вероятно придется спеть больше. Во вторник я еду к Любимову обедать и тогда увижу, как распределен репертуар, уже составленный на весь пост. Любимов говорит, что Фигнер не гонится за партией Ленского. На этом основании хочу поставить условием первый выход в Онегине. В контракте будут выговорены для моего концерта в Москве три последних дня третьей недели поста.

27/X 1900 г.

Вчера Онегин прошел блестяще. Арию в первом акте я бисировал по очень настойчивому требованию публики. „Куда, куда“, конечно, также бисировал. Все удалось, все эффекты. Ансамбль был интересный: Хренникова, Тугаринова — очень интересная со сцены, и Горчаков. Фрак сделан мне прекрасно. Вот что значит поругаться. Портной два раза сам привозил его ко мне примерять.

3/XI 1900 г.

Был я у Любимова. Он прямо заявил, что Фигнер свой выход поставил в Ленском, а я буду выступать в Травиате. Тем не менее я усло-

вия подробно не подписал, а поручил Любимову переговорить с Фигнером, что я буду чередоваться с ним в Онегине. Во вторник Любимов будет в Москве и ждет меня торжественно обедать.

5/XI 1900 г.

Вчера была генеральная Ледяного Дома. Всего очень много. Другому композитору хватило бы оперы на три. Обставлена опера очень хорошо. Есть недурные моменты в музыке. В общем скучно и утомительно по пестроте. Много лишних, не вытекающих из содержания, инцидентов. Шаляпин, хотя партии и не знает, но производит впечатление отдельными хорошо сказанными фразами. Грим неудачен. В общем он злится, да оно и понятно. Трудно сказать про успех. Публика вероятно сперва пойдет просто как на зрелище. Опера в репертуаре не продержится долго. Днем был у Керзиных. Просматривал присланные Кюи романсы. Все они очень изящны и половина написана для моего исполнения. Последнее обстоятельство ужасно забавляет Аркадия Михайловича.

20/XI 1900 г.

Программа моего концерта выясняется. Я буду петь арию из Игоря, вероятно с аккомпаниментом оркестра. Во втором отделении романс Рахманинова „Давно ли мой друг“ — очень горячий и сильный ром. Гречанинова „Она была твоя“ (на Апухтинский текст из „Год в монастыре“). Затем я написал Кюи письмо с просьбой разрешить мне поставить в программу три его новых романса. Тогда я поставлю на афише „по рукописи“. Вчера вечером я был на репетиции у Керзиных. Был и Гречанинов, с которым я и прошел его романс. Ему видимо очень понравилось. Кроме того я пою очень красивый и широкий романс или точнее песню Бларамберга „Ох не лги, ты не лги“. Кроме того еще два романса Калинникова и Чайковского.

6/I 1901 г.

Вчера была у Керзиных репетиция утра в честь Кюи. Был между прочим известный Стасов. Это глубокий старик, известный своей публицистической деятельностью. Теперь почетный академик. Он был личным другом всех членов Могучей Кучки. Стасов просил Керзина спеть что-нибудь из Мусоргского. Я спел своего „Полководца“. Стасов очень благодарил. Вид у него совсем библейский. Это прямо старчище седой, бодрый, живой при своих 78 годах. Керзин, конечно, вчера да и все это время на седьмом небе.

Петербург, 10/II 1901 г.

Травиату я уже репетировал с оркестром. Я очень рад, что репетиция сошла удачно. Это меня сразу поставило в надлежащее положение.

А то до сих пор вся труппа как-то недоверчиво относилась ко мне, видя мой скромный вид. Завтра выход.

С нашей труппой несчастье. Три четверти ее евреи. До сих пор у них нет права жительства и нигде их не пускают ночевать. Ходят несчастные целые ночи по улицам и плачут кровавыми слезами.

Петербург, 14/III 1901 г.

Не могу удержаться, чтобы не сообщить тебе вчерашний успех в Риголетто. Успех был громадный, особенно удачно сошел IV-й акт. Песенку я пел без конца. Неистовствовали и верхи и партер. Несмотря на мой решительный отказ заставили повторить квартет. Не обошлось впрочем без одного очень странного события, которому невольно дается объяснение совсем удивительное. Так как у меня в Риголетто наполовину свой перевод, то я отдал свой клавир суфлеру. После 1 акта клавир из будки пропал и его не могли нигде найти. Я заявил, что не выйду на сцену, пока не составят протокола. После спектакля полицейский офицер уговорил меня бросить это дело, так как может выйти скандал для театра. Я, конечно, махнул рукой. Клавира так и не нашли.

Париж, 15/VIII 1901 г.

Вчера был в Большой¹ опере. Здание по красоте просто изумительное. Что же касается исполнения, то тут я встретился с тем же Большим нашим театром. Те же Стрижевские и Парцановы. Хор — сплошные отвратительные старухи и старцы. Балет — какие-то торговки. Тут только я оценил наш балет. Поют персонажи очень хорошо, но играют хуже даже чем у нас. Особенно отличался тенор. Это маленький очень толстый господин с крупным голосом, похожий бесконечно на сибирского кота. Он видимо любимец. Вообще удовольствия в театре я получил мало. Так и пахнет нашей рутинной, нашими художественными постановками времен Пчельникова. Зато все добросовестно выучено и идет очень гладко.

19/VIII 1901 г. Руан—Роуа.

Был я здесь разок в опере. Здесь на гастролях теперь Дельмас, которого считают по голосу и как артиста выше Шаляпина (так по крайней мере говорит Корсов). Дельмас этот артист Grand-opéra в Париже, где получает 90 000 франков в год. Года два назад постом он пел в Мариинском театре. Давали здесь Фауста. Я, конечно, пошел и был вполне разочарован и даже разозлен. Голос действительно боль-

¹ Шли „Гугеноты“.

шой, красивый, но в другом совсем жанре. Что же касается артистического „я“, то в „Фаусте“ Дельмас был на высоте рутины. Это какой-то салонный шалопай, не особенно при этом гибкий и ловкий. При этом опять рутинные движения, обращение постоянное к публике. Так вот я и разозлился, что у нас в России единственный в своем роде артист получает гроши и его еще вдобавок ругают кое-где, а этот, многими чинами ниже, считается как единственный в Европе бас. Сегодня я еще раз пойду послушать его в „Таис“, новая опера Массене, чтобы составить полное представление.

Петербург, 20/III 1902 г.

Теперь по поводу „соображений“. Ты меня в душе конечно бранишь и думаешь, что я все это делаю из-за карьеры. А вот тебе и обратная сторона медали. По моим просьбам у этих „соображений“ уже освободили в Питере одного арестованного без всяких разговоров, а теперь я хлопочу за другого, которого тоже обещали вернуть семье в 6 человек. „Соображения“ обещали мне устроить сносную жизнь одного моего здешнего приятеля офицера, с которым я вместе учился, человека в настоящую минуту очень несчастного. Через одну даму я пристрою на место Заседателя, которому на 43-м году жизни очень естественно захотелось устроиться по-человечески. Вот как жизнь устраивается. Я спою, а мне за это доброе дело сделают. А ты знаешь, в Москве моего зеленого студентика тоже освободили и отправили домой, как я и просил. Ты себе не можешь представить, как я доволен, когда удастся кого-нибудь вызволить. Это для меня большая радость.

Петербург, 24/III 1902 г.

Вчера я был на генеральной репетиции „Мещан“ Горького. Это удивительная пьеса. Нужно же было написать такую пьесу, где давит и гнетет зрителя безысходное положение целой группы мелких, пошленьких людей, именно мещан не только по рождению, но и в духовном смысле, как раз в такое время, когда общество мечется из стороны в сторону, не видя и не зная исхода.

Этой пьесой Горький смело ухватился за этот больной нерв, который мозжит и задевает нашу жизнь. Я понимаю, почему правительство так долго не хотело разрешать этой пьесы. Все, что можно было вычеркнуть, все вычеркнуто. От этого пострадали положительные люди, которых выводит Горький и их философия остается чужда слушателю, но каждый в уме подсказывает себе, что именно рекомендует автор.

Исполнение отдельных ролей изумительное. Выше всех я ставлю Калужского. Я сидел все время в театре, как на иголках — так все

эти люди мне знакомы с моего рождения. В общем такое богатство и запас красок, что Горький играет настроениями зрителей, как по клавишам. И несмотря на то, что в пьесе все больше рассуждения — она оставляет громадное впечатление.

Вечером было чествование петербургской интеллигенцией артистов Художественного театра. Были и мы с Олениным. Я между прочим сказал тост в честь Горького, видимо очень удачно.

Милан, 12/VIII 1902 г.

Как я узнал, агент, к которому я сегодня пойду, ищет меня именно по поводу Scala, а во-вторых дирекция Scala, имея какую то необыкновенную артистку для Виолеты, ищет к „Травиате“ Альфреда и речь уже шла обо мне. Имя мое здесь давно знают и из газет и от итальянских артистов, поющих в России, а потому что мудреного, если я после своих гастролей в Питере, если они будут и удачны, буду приглашен в Scala и приглашен с честью, без всяких происков. Вот почему я и держусь сейчас спокойно, не тороплюсь никуда итти, так как заставить себя ждать иногда очень полезно.

Милан, 10/IX 1902 г.

Вчера мы пошли на очень интересный спектакль. Шла опера „Севильский цирюльник“, но только не Россини, а Paisiello, постарше Россиниевской — лет на 50. Опера эта была поставлена первый раз в Питере в 1780 г. Это значит при дворе Екатерины. Музыка довольно неоригинальная, но характерна и есть 2—3 счастливых места, которым мог бы позавидовать и Россини. В общем и Россини отсюда взял кое-что, и даже Моцарт в своей „Свадьбе Фигаро“. Сюжет приводится чуть ли не слово в слово, так что даже странно слушать непривычную музыку. В общем же остается сказать, что бессмертен один Бомарше.

Петербург, 24/IX 1902 г.

Вчера приехал из Смоленска Богданович прямо ко мне и просидел у меня весь вечер. Настроение у него самое жизнерадостное. Вот счастливый — он еще не знает настоящих „мук творчества“, неразрывно связанных со славой и, пожалуй, опережающих ее.

Петербург, 27/IX 1902 г.

Наконец-то прошел Фауст и прошел великолепно: накануне вечером я поехал к Тартакову и тот мне дал несколько добрых советов относительно верхних нот. Советы эти очень пригодились вчера и пригодятся еще на будущее. Я сердечно благодарен ему за его услугу.

Е. К. ЕВСТАФЬЕВА

БИБЛИОГРАФИЯ

В прилагаемую библиографию вошли только те из опубликованных материалов, дата и название печатного органа которых установлены. Перепечатки не указаны.

1. Н. К. Итальянская опера в театре Шеллапутина.
„Артист“ № 35, март 1894 г., стр. 213. Москва.
2. С. Кругликов. Дебют Собинова в оп. „Демон“.
„Новости Дня“, 27 апреля 1897 г. Москва.
3. Н. Дмитриев. Большой театр — „Евгений Онегин“.
„Московские Ведомости“, 8 октября 1898 г. Москва.
4. Н. К-ин. „Князь Игорь“.
„Русские Ведомости“ № 21, 1898 г. Москва.
5. Ш. По театрам.
„Московский Листок“ № 108, апрель 1898 г. Москва.
6. И. Л. Симфоническое собрание.
„Московский Вестник“, 10 ноября 1898 г. Москва.
7. М. Иванов. Музыкальные наброски. „Новое Время“, 27 сентября 1900 г. Петербург.
8. Зигфрид. Фауст.
„Россия“, 3 марта 1901 г. Петербург.
9. Зигфрид. Театр и музыка.
„Россия“, 15 марта 1901 г. Петербург.
10. Онегин. „Новое Время“, 16 марта 1901 г. Петербург.
11. Зигфрид. „Евгений Онегин“.
„Россия“, 16 марта 1901 г. Петербург.
12. Зигфрид. Театр и музыка.
„Россия“, 19 марта 1901 г. Петербург.
13. Зигфрид. Театр и музыка.
„Россия“, 22 марта 1901 г. Петербург.
14. М. Г. „Галька“.
„Новости“, 19 июня 1901 г.
15. А. М. Театр и музыка.
„Свет“, 11 июля 1901 г. Петербург.
16. А. К. „Князь Игорь“ на аркадийской сцене.
„Петербургские Ведомости“, 15 июля 1901. Петербург.
17. В. Л. Мариинский театр.
„Петербургский Листок“, 19 декабря 1901 г. Петербург.
18. В. А. Первая гастроль г. Собинова.
„Петербургские Ведомости“, 19 декабря 1901 г. Петербург.
19. (Онегин). „Петербургская Газета“, 19 декабря 1901 г. Петербург.

20. (Онегин). „Новое Время“, 20 декабря 1901 г. Петербург.
21. В. Баскин. Л. В. Собинов.
„Нива“ № 7, 1902 г. Петербург.
22. Концерт Собинова.
„Театр и Искусство“ № 12, 1902 г. Петербург.
23. Концерт Л. В. Собинова.
„Русское Слово“, 24 ноября 1902 г. Москва.
24. Н. К. Концерт Л. В. Собинова.
„Московские Ведомости“, 25 ноября 1903 г. Москва.
25. Н. К-ин. „Искатели жемчуга“.
„Московский Листок“, 5 декабря 1903 г. Москва.
26. Н. Кашкин. „Искатели жемчуга“.
„Московские Ведомости“ № 333, 1903 г. Москва.
27. Семен Кругликов. „Искатели жемчуга“.
„Русские Ведомости“, 5 декабря 1903 г. Москва.
28. Зигфрид. Эскизы, Собинов-Ромео.
„Петербургские Ведомости“, 11 марта 1904 г. Петербург.
29. Don Pasquale alla Scala.
„Corriere della Sera“, 22/XII 1904. Milano.
30. А. Cameroni. „Don Pasquale“.
„Lega Lombardia“, 22/XII 1904. Milano.
31. Don Pasquale alla Scala.
„Il Tempo“, 22/XII 1904. Milano.
32. Ив. Волков. Милан, дебют Собинова.
„Петербургский дневник“ № 51, 19 декабря 1904 г. Петербург.
33. В. Коломийцов. Опера в консерватории.
„Русь“, 4 февраля 1905. Петербург.
34. А. К. Итальянская опера.
„Петербургские Ведомости“, 7 марта 1905 г. Петербург.
35. В. К. „Дон-Пасквале“ на сцене консерватории.
„Русь“, 1 апреля 1905. Петербург.
36. Зигфрид. „Певец красоты“.
„Петербургская Газета“, 3 апреля 1905 г. Петербург.
37. Г. Тимофеев. Итальянская опера.
„Петербургский дневник театрала“ 10 апреля 1905. Петербург.
38. Н. Кашкин. Кружок любителей русской музыки.
„Русское Слово“, 30 ноября 1905 г. Москва.
39. Scala. „Traviata“
„Rassegna Melodramatica“, 30/I 1906. Milano.
40. F. F. Cronaca Locale.
„Mondo Artistico“, 1/II 1906. Milano.
41. Leonida Sobinoff nella „Traviata“.
„Gazzetta Teatrale Italiana“, 10/III 1906. Milano.
42. „La Manon“ alla Scala.
„Il Tempo“, 12/IV 1906. Milano.
43. С. „La Manon“ alla Scala.
„Lombardia“, 12/IV 1906. Milano.
44. G. P. „La Manon“ di Massenet.
„Corriere della Sera“, 12/IV 1906, Milano.
45. S. p. „Manon“.
„La Sera“, 12/IV 1906. Milano.
46. В. К. Леонид Собинов.
„Русь“, 22 июня 1906 г. Петербург.

47. В. К. „Фауст“ и Л. Собинов.
„Двадцатый век“ № 108, 1906 г. Петербург.
48. Z. „Кусочек голубого неба“.
„Петербургские Ведомости“ № 144, 1906 г. Петербург.
49. В. К. „Фауст“ и Л. Собинов.
„Русь“, 14 июля 1906 г. Петербург.
50. Fernand Platy. „Don Pasquale“.
„Jurnal de Monaco“, 19/II 1907. Monte-Carlo.
51. P. Cambiasi. La Scala. 1778—1906; стр. 516—517.
Ricordi. Milano. 1906.
52. В. К. Гастроли Собинова.
„Русь“, 8 июня 1907. Петербург.
53. В. К. Гастроли Собинова.
„Русь“, 12 июня 1907 г. Петербург.
54. В. К. Гастроли Собинова — „Фра-Дьяволо“.
„Русь“, 12 июня 1907 г. Петербург.
55. В. Коломийцов. Бенефис Собинова. „Вертер“.
„Русь“, 2 июля 1907 г. Петербург.
56. Семен Кругликов. „Вертер“.
„Раннее утро“, 16 октября 1907 г. Москва.
57. Н. К. У Л. В. Собинова.
„Театр“ № 73, 16 октября 1907 г., стр. 13. Москва.
58. Эмбе. Звуки сладкие.
„Театр“ № 73, 16 октября 1907 г., стр. 12. Москва.
59. S. A. „Manon“.
„Heraldo de Madrid“, 31/I 1908. Madrid.
60. Pochillos. Las termopilas.
„Espana Nueva“, 31/I 1906. Madrid.
61. L. A. Teatro Real.
„El Pais“, 7/II 1908. Madrid.
62. G. Roda. „Los pescadores de perlas“.
„La Epoca“, 26/II 1906. Madrid.
63. Manuel Manrique de Lara. „Los Pescadores de Perlas“.
„El Munde“, 36/II 1906. Madrid.
64. К. Д. У Л. В. Собинова.
„Русское Слово“, март 1908 г. Москва.
65. А. Оссовский. Концерт с уч. Л. В. Собинова.
„Слово“, 2 мая 1908 г. Петербург.
66. Н. Кашкин. „Лоэнгрин“ в Большом театре.
„Русское слово“, 12 декабря 1908 г. Москва.
67. А. Коптяев. Бенефис хора Мариинского театра.
„Биржевые Ведомости“, 27 октября 1909 г. Петербург.
68. А. Коптяев. Концерт Собинова.
„Биржевые Ведомости“, 29 ноября 1909 г. Петербург.
69. Н. Берн. Зал Дворянского собрания.
„Петербургская Газета“, 30 ноября 1909 г. Петербург.
70. Л. Балашев. „Кавказский пленник“.
„Голос Москвы“, 18 декабря 1909 г. Москва.
71. В. К. Мариинский театр.
„Русь“, 4 февраля 1910 г. Петербург.
72. В. К. „Лоэнгрин“.
„Речь“, 15 февраля 1910 г. Петербург.
73. А. К-в. „Лоэнгрин с Собиновым“.
„Биржевые Ведомости“, 15 февраля 1910 г. Петербург.

74. **Н. Концерт Леонида Собинова.**
„Одесские Новости“, 28 марта 1910 г. Одесса.
75. **Г. Конюс.** „Майская ночь“.
„Утро России“, 28 октября 1910 г. Москва.
76. **Н. Бернштейн.** Концерт Собинова.
„Петербургские Ведомости“, 23 ноября 1910 г. Петербург.
77. **Х. Б.** Праздник чествования Собинова.
„Петербургские Ведомости“, 6 января 1911 г. Петербург.
78. **Ник. Бернштейн.** Зал Дворянского собрания.
„Петербургские Ведомости“, 6 января 1911 г. Петербург.
79. **Театрал.** У Л. В. Собинова.
„Петербургская Газета“, 7 января 1911 г. Петербург.
80. **С. Спиро.** Л. В. Собинов о самом себе.
„Русское Слово“, 15 января 1911 г. Москва.
81. Автобиография.
„Новости Сезона“, 15 января 1911 г., стр. 6. Москва.
82. **Летописец.** Юбилей Собинова.
„Против течения“, 21 января 1911 г. Петербург.
83. **А. Матова.** К портрету артиста русской оперы Л. В. Собинова.
„Дамский мир“ № 1, январь 1911 г., стр. 7. Петербург.
84. **Г. Конюс.** У Л. В. Собинова.
„Утро России“, 20 января 1911 г. Москва.
85. **Romeo e Giulietta.**
„La Perseveranza“, 31/III 1911. Milano.
86. **Romeo e Giulietta alla Scala.**
„Secolo“, 31/III 1911. Milano.
87. **Георгий Конюс.** „Снегурочка в Большом театре“.
11 ноября 1911 г. Москва.
88. **А. Коптяев.** Концерт Собинова.
„Биржевые Ведомости“, 22 ноября 1911 г. Петербург.
89. **Гр. Прокофьев.** „Снегурочка“ в Большом театре.
„Русская Музыкальная Газета“, 27 ноября 1911, № 48. Петербург.
90. **Монахов.** „Орфей и Эвридика“.
„Петербургская Газета“, 23 декабря 1911 г. Петербург.
91. **Ник. Бернштейн.** „Орфей и Эвридика“.
„С.-Петербургские Ведомости“, 23 декабря 1911 г. Петербург.
92. **Юрий Беяев.** „Орфей“.
„Новое Время“, 29 декабря 1911 г. Петербург.
93. **И. О.** На первом представлении „Орфея“.
„Обозрение театров“ № 1613—14, 1911 г. Петербург.
94. **В. Ладов.** „Орфей“ Глюка.
„Петербургский Листок“ № 351, 1911 г. Петербург.
95. **Вик. Коломийцов.** „Орфей и Эвридика“.
„Студия“ № 14, 5 января 1912 г., стр. 10. Москва.
96. **К. Маринский театр** — „Орфей“.
„Вечерние Биржевые Ведомости“, 7 января 1912 г. Петербург.
97. **Н. Бернштейн.** Маринский театр.
„Петербургские Ведомости“, 5 января 1912 г. Петербург.
98. **Монахов.** Маринский театр — опера „Лоэнгрин“.
„Петербургская Газета“, 4 января 1912 г. Петербург.
99. **Зигфрид.** „Эскизы“.
„Петербургские Ведомости“, 5 января 1912 г. Петербург.
100. **Монахов.** В Маринском театре — опера „Фра-Дьяволо“.
„Петербургская Газета“, 28 января 1912 г. Петербург.

101. **Н. А. Северский.** Концерт Собинова.
„Рижский Вестник“, 14 февраля 1912 г. Рига.
102. **Ивни.** У Л. В. Собинова.
„Рижская Мысль“, 14 февраля 1912 г. Рига.
103. **Всев. Ч.-ин.** Концерт Леонида Собинова.
„Рижская Мысль“, 14 февраля 1912 г. Рига.
104. **Gis.** Концерт Собинова.
„Одесские Новости“, 22 февраля 1912 г. Одесса.
105. **В. Б.-ров.** Концерт Собинова.
„Одесский Листок“, 22 февраля 1912 г. Одесса.
106. **А. Горовиц.** Концерт Л. Собинова.
„Южный Край“, 17 марта 1912 г. Харьков.
107. **Ю. Энгель.** „Евгений Онегин“.
„Русские Ведомости“, 8 ноября 1912 г. Москва.
108. **А. Коптяев.** „Вечерние Биржевые Ведомости“, 22 ноября 1912 г. Петербург.
109. **Вик. Коломийцов.** Концерт Собинова.
„День“, 23 ноября 1912 г. Петербург.
110. **К. Маринский театр,** бенефис хора.
„Биржевые Ведомости“, 28 ноября 1912 г. Петербург.
111. **А. Волинский.** Маринский театр, бенефис хора.
„Биржевые Ведомости“, 28 ноября 1912 г. Петербург.
112. **Ира Ондель.** Легенда о Великой душе.
Типография М. Волковича. 1912 г. Петербург.
113. **К. Маринский театр.** Бенефис оркестра.
„Биржевые Ведомости“, 19 января 1913 г. Петербург.
114. **А. Саминский.** „Фра-Дьяволо“.
„Русская Молва“ № 40, 20 января 1913 г. Петербург.
115. **В. Ц.** „Обозрение театров“, 20 января 1913 г. Петербург.
116. **Леонид Собинов.** Памяти А. А. Сантагано-Горчаковой.
„Киевская Мысль“, 27 марта, 1913 г. Киев.
117. **И. Р.-ков.** Воспоминания Л. В. Собинова о А. А. Сантагано-Горчаковой
„Последние Новости“, 27 марта 1913 г. Киев.
118. **А. Канавцов.** Концерт Леонида Собинова.
„Киевлянин“ № 107, 20 апреля 1913 г. Киев.
119. **Н. Бернштейн.** Концерт Собинова.
„Театр и Жизнь“ № 208, 4 декабря 1913 г. Петербург.
120. **В. Коломийцов.** Маринский театр. „Вертер“.
„День“ № 298, 1913 г. Петербург.
121. **Леонид Собинов.** Верди в письмах.
„Русские Ведомости“, 29 сентября 1913 г. Москва.
122. **Инкогнито.** „Перед признаком старости“.
„Раннее утро“, № 232, 9 октября 1913 г. Москва.
123. **В. В. Сухоруков.** „Собинов“. Мои студенческие воспоминания о нем, Изд. Пер-
шиной, 1914 г. Москва.
124. **К. Итальянская опера.**
„Биржевые Ведомости“, 25 февраля 1914 г. Петербург.
125. **К. Итальянская опера** в театре Суворина.
„Петербургский Листок“, 25 февраля 1914 г. Петербург.
126. **Ф. Открытие Итальянской оперы** в театре Суворина.
„День“, 26 февраля 1914 г. Петербург.
127. **Собинов.** „Кавказ“, 2 мая 1914 г. Тифлис.
128. **А. Ш.** Концерт Л. Собинова.
„Голос Кавказа“, 4 мая 1914 г. Тифлис.

129. **Ля-до.** Казенный театр.
„Кавказ“, № 101, 4 мая 1914 г. Тифлис.
130. **В. Коломийцов.** Мариинский театр, „Галька“.
„День“, 14 декабря 1914 г. Петербург.
131. **Эгфрид.** Мариинский театр.
„Петербургский Курьер“, 8 декабря 1914 г. Петербург.
132. **А. Коптяев.** Возобновление „Гальки“.
„Биржевые Ведомости“, 13 декабря 1914 г. Петербург.
133. **М. Гольденблюм.** Концерт Собинова.
„Петербургский Курьер“, 2 апреля 1915 г. Петербург.
134. **Э. Старк.** Гастроли Л. В. Собинова.
„Голос“, 4 ноября 1915 г. Петроград.
135. **Калачев.** Концерт Собинова.
„Голос Самары“ № 198, 17 ноября 1915 г. Самара.
136. **Е. Гунст.** Сокольники.
„Рампа и Жизнь“ № 26, стр. 4, 1915 г. Москва.
137. **Э. Старк.** Народный дом. Гастроли Л. В. Собинова.
„Голос Петрограда“, 24 января 1916 г. Петроград.
138. **Юрий Сахновский.** Гастроли Л. В. Собинова.
„Русское Слово“, 1 марта 1916 г. Москва.
139. „Летопись войны“ № 84, стр. 1350, 26 марта 1916 г. Петроград.
140. **Юрий Беляев.** Собинов.
„Вечернее Время“, 4 декабря 1916 г. Петроград.
141. **Н. Шебуев.** „Зритель“ № 51, стр. 5, 4 ноября 1916 г. Москва.
142. **Ник. Куров, М. Багриновский.** Биографический очерк. „Певец красоты“. „Галерея сценических деятелей“, том II, стр. 78. Изд. журнала „Рампа и Жизнь“, 1916 г. Москва.
143. **А. Х.** „Фра-Дьяволо“ в Народном доме.
„День“, 12 января 1917 г. Петроград.
144. Помощь студентам. „Русское Слово“, 12 января 1917 г. Москва.
145. **Э. Бескин.** „Искатели жемчуга“.
„Голос Руси“, 22 января 1917 г. Петроград.
146. Из прошлого. „Театр“, 22—23 января 1917 г. Москва.
147. **Г. Т.** „Вертер“ в Народном Доме.
„Речь“, 26 января 1917 г. Петроград.
148. **А. К. Л. В. Собинов** в „Вертере“.
„Биржевые Ведомости“, 26 января 1917 г. Петроград.
149. **Б. Наконов.** „Вертер“ с участием Л. Собинова.
„Обозрение Театров“ № 3348, январь 1917 г. Петроград.
150. **Л. Х.** „Вертер“ в Народном Доме.
„День“, 26 января 1917 г. Петроград.
151. Открытие Государственных театров 13 марта.
„Театр и Искусство“ № 12, стр. 209, 19 марта 1917 г. Петроград.
152. Спектакль 29 апреля в пользу Совета Солдатских Депутатов и юбилей Собинова.
„Рампа и Жизнь“ № 18—19, стр. 9, 1917 г. Москва.
153. Конфликт в Большом театре.
„Театральная Газета“ № 18/19, 7 мая 1917 г., стр. 6—7. Москва.
154. **Некто.** Народный Дом.
„Обозрение театров“, 12 ноября 1917 г. Петроград.
155. **Веер.** Собинов в Музыкальной Дrame.
„Вестник“ № 4, 1918 г. Петроград.
156. **Л. Никулин.** Леонид Собинов.
„Зритель“, декабрь 1918 г. Киев.
157. **М. П. А. В. Собинов.**
„Спутник театра“, 9 сентября 1919 г. Киев.

158. **К. О.** Концерт Л. В. Собинова.
„Вечернее Время“, 11 октября 1919 г. Ростов-Дон.
159. **Л. В. Собинов,** оп. „Галька“.
„Театр“, 10 мая 1919 г. Киев.
160. **О. Д.** „Ромео и Джульетта“, август 1920 г. Симферополь.
161. **О. Д.** „Травиата“, август 1920 г. Симферополь.
162. **Конст. Шумлевич.** „Собинов“, 1920 г. Симферополь.
163. **О. Д.** „Евгений Онегин“ Чайковского.
Август, 1920 г. Симферополь.
164. **А. К.** Концерт Л. В. Собинова, 1920 г. Севастополь.
165. Большой театр. „Культура театра“ № 6, 20 мая 1921 г. Москва.
166. **В. Коломийцов.** В концерте и опере.
„Новости“, 19 июня 1922 г. Ленинград.
167. **В. Лобанов.** Собинов.
„Сегодня“, еженедельник театра № 6, 24—29 октября 1922 г. Москва.
168. **Юрий Сахновский.** Музыкальная Неделя.
„Театр и Музыка“ № 1—7, 14 ноября 1922 г. Москва.
169. **Леонид Витальевич Собинов, 1898—1923 г.**
Юбилейный сборник под редакцией Вл. И. Немировича-Данченко, Госиздат, 1923 г. Москва.
170. **Н. Коммисаржевский.** „Лирик русской песни“.
„Театр“ № 10, стр. 6, 6 апреля 1923 г. Киев.
171. **В. Г. Михайловский.** „Лоэнгрин“, стр. 78.
Издание Русского театрального об-ва, 1923 г. Москва.
172. **В. Коломийцов.** Л. В. Собинов.
„Еженедельник Петроградских Государственных академических театров“, № 35, 1 мая 1923 г. Петроград.
173. **Б. Р. К XXV-летию юбилею.**
„Программы Московских Государственных академических театров“, 15—24 апреля 1923 г. Москва.
174. XXV-летний юбилей Собинова.
„Красная Нива“ № 13, стр. 24, 1 апреля 1923 г. Москва.
175. Юбилей Собинова.
„Зрелища“ № 31—32, 1923 г., стр. 13. Москва.
176. Юбилей Л. В. Собинова.
„Антракт“ № 7, 1913 г. Москва.
177. **Л. В. Собинов.**
„Жизнь искусства“ № 15, стр. 8, 17 апреля 1933 г., Петроград.
178. **Н. Стрельн.** „Евгений Онегин“.
„Жизнь искусства“ № 18, стр. 11. 1923 г. Петроград.
179. **А. Диков.** Л. В. Собинов.
„Зрелища“ № 29, стр. 7, март 1923 г. Москва.
180. Собинов о себе. „Зрелища“ № 30, стр. 21, 1923 г. Москва.
181. **Юрий Соболев.** Народный артист республики Леонид Витальевич Собинов.
„Театральная Москва“, стр. 25, 1924 г. Изд. Т-ва В. В. Думнов. Москва.
182. **А. Луначарский.** Несколько слов о Собинове.
„Театр и революция“, стр. 153. Госиздат, 1924 г. Москва.
183. **К. р. Леонид Собинов.** — „Театральная Неделя“ № 16, стр. 12, 16 октября 1925 г. Одесса.
184. **А. Де-валь.** Концерт Собинова.
„Вечернее Радио“, 22 октября 1925 г. Харьков.
185. **Г. Георгиевский.** „Ромео и Джульетта“ с Собиновым.
Журн. „Хэловнаба“ № 17, 1925 г. Тифлис.

186. Московский Большой театр, 1825—1925 г.
Стр. 66, статья В. В. Яковлева. Стр. 115, статья Игоря Глебова. Стр. 136, статья Е. М. Браудо. Изд. Управл. Госуд. Академ. театров, 1925 г. Москва.
187. **Вольфрам**. „Лоэнгрин“.
„Театр — Музыка — Кино“, 16 февраля 1926 г. Киев.
188. **А. Я. Головин**. „Орфей и Эвридика“.
„Рабочий и Театр“ № 11, 1926 г. Ленинград.
189. **La Vemol**. „Лоэнгрин“, муз. Вагнера.
„Театр — Музыка — Кино“ № 23, 1926 г. Киев.
190. **Музыка**. Лоэнгрин. „Нове Мистецтво“, № 29, 1926 г. Киев.
191. **G. Lwow**. Un célèbre tenore Sobinoff.
„Comœdia“, 20/XI, 1926, стр. 40. Milano.
192. **И. Туркельтауб**. „Лоэнгрин“.
„Вісті“, 23 ноября 1926 г. Харьков.
193. **Дизз**. Концерт Собинова.
„Эхо“ № 190, 25 августа 1927 г. Ковно.
194. **К. Р-ский**. Гастроли Л. В. Собинова.
„Уральский Рабочий“, 20 апреля 1928 г. Челябинск.
195. **Леонид Собинов**. Письмо в редакцию.
„Правда“, 3 мая 1928 г. Москва.
196. **Мих. Логинов**. Концерт Л. В. Собинова.
„Рабочий путь“, 9 августа 1928 г. Омск.
197. Л. В. Собинов. „Красное Знамя“, 23 августа 1928 г. Томск.
198. Концерт Собинова. „Власть труда“, 4 сентября 1928 г. Иркутск.
199. А. Гастроли Собинова. „Забайкальский Рабочий“, 12 сентября 1928 г. Чита.
200. Г. А. Концерт нар. арт. Собинова.
„Тихоокеанская Звезда“, 30 сентября 1928 г. Хабаровск.
201. Владивосток. „Рабис“, 20 ноября 1928 г. Москва.
202. **Музалевский**. Опера Госнардома в Ленинграде.
„Красная Панорама“ № 12, стр. 13, 22 марта 1929 г. Ленинград.
203. Leonida Sobinoff.
„Rassegna Melodrammatica“, 12-me Novembre 1929, Milano.
204. **Викт. Вальтер**. Леонид Витальевич Собинов.
„Мир Искусства“ № 15, 1 декабря 1930 г. Париж.
205. **Заседателев**. „Lyrica“ № 93, 1930 г. Paris.
206. **К. Кр-н**. Концерт Леонида Собинова.
„Новый Голос“, март 1931 г. Рига.
207. **Сергей Бугославский**. Большой художник.
„Советское Искусство“, 20 мая 1933 г. Москва.
208. **Евг. Браудо**. Леон. Вит. Собинов.
„Известия“, 24 мая 1933 г. Москва.
209. 35 th Jubilee of famous tenor at Bolshovi to—night.
„Moscow Daily News“, 24 мая 1933. Москва.
210. Юбилей Л. В. Собинова.
„Вечерняя Москва“, 25 мая 1933 г. Москва.
211. Награждение Л. В. Собинова Орденом Трудового Красного Знамени.
„За коммунистическое просвещение“, 26 мая 1933 г. Москва.
212. **Канн**. Народный артист Л. В. Собинов.
„Театральная декада“ № 10, 4 апреля 1934 г. Москва.
213. Речь Собинова на общем собрании работников театра Станиславского.
„Театральная декада“ № 10, 4 апреля 1934 г. Москва.
214. **Леонид Собинов**. У. Ос. Авранек. „Известия“, 26 апреля 1934 г. Москва.
215. Нар. арт. Л. В. Собинов. „Наш Рупор“ № 1, 1 мая 1934 г. Москва.

216. **В. Пастухов**. Мой венок на гроб Л. В. Собинова.
217. **Зритель**. Собинов певец, художник, адвокат и поэт.
„Segodna Veserom“ № 236, 15 октября 1934 г. Рига.
218. **Ив. Ремезов**. Памяти Л. В. Собинова.
„Советская музыка“ № 11, 1934 г. Изд. ОГИЗ и Музгиз. Москва.
219. **М. М. Ипполитов-Иванов**. Л. В. Собинов.
„Театр и Драматургия“, стр. 84, № 11—12, 1934 г. Москва.
220. Л. В. Собинов. „Рабис“, № 10, октябрь 1934 г. Москва.
221. Народный артист Л. В. Собинов.
„Говорит СССР“ № 21, ноябрь 1934 г. Москва.
222. Л. В. Собинов. „Вечерняя Москва“, 14 октября 1934 г. Москва.
223. **М. М. Ипполитов-Иванов**. Путь артиста.
„Известия“, 15 октября 1934 г. Москва.
224. **К. Станиславский**. Замечательный мастер.
„Известия“, 15 октября 1934 г. Москва.
225. **Нежданова и Голованов**. Первый русский тенор.
„Известия“, 15 октября 1934 г. Москва.
226. **Руководители и работники ГАБТ Союза СССР** Артист — учитель.
„Известия“, 15 октября 1934 г. Москва.
227. **Мих. Гальперин**. Прекрасная жизнь.
„Вечерняя Москва“, 15 октября 1934 г. Москва.
228. **Памяти Народного артиста Леонида Витальевича Собинова**.
„Вечерняя Красная“, 15 октября 1934 г. Ленинград.
229. **В. Городинский**. Памяти Л. В. Собинова.
„Комсомольская Правда“, 15 октября 1934 г. Москва.
230. **Коллектив театра им. Станиславского**. Друг и учитель.
„Комсомольская Правда“, 15 октября 1934 г. Москва.
231. **Ал. П. Л. Собинов**. „Заря Востока“, 15 окт. 1934 г. Тифлис.
232. **Е. М. Браудо**. Крупнейший артист.
„Литературная Газета“, 16 октября 1934 г. Москва.
233. **Евгений Браудо**. Л. В. Собинов и вокальная культура.
„Советское Искусство“, 17 октября 1934 г. Москва.
234. **Артисты балета ГАБТ**. Радостный человек.
„Правда“, 17 октября 1934 г. Москва.
235. **Члены Совета ВТО**. Вертер, Ромео, Ленский.
„Советское Искусство“, 17 октября 1934 г. Москва.
236. **К. С. Качурин**. Тяжелая утрата.
„Северный Рабочий“, 18 октября 1934 г. Ярославль.
237. Mort de L. Sobinoff.
„Le Journal de Moscou“, 27 октября 1934 г. Москва.
238. Речь Председателя ЦК Рабис **Я. О. Боярского**.
„Советское Искусство“, 23 октября 1934 г. Москва.
239. Речь заслуженного деятеля искусств проф. **Н. С. Голованова**.
„Советское Искусство“, 23 октября 1934 г. Москва.
240. **Н. Волков**. Певец романтики.
„Советское Искусство“, 23 октября 1934 г. Москва.
241. **Посетитель галерки**. Первый Ленский.
„Советское Искусство“, 23 октября 1934 г. Москва.
242. Премия имени Л. В. Собинова.
„Радиогазета“, 23 октября 1934 г. Москва.
243. Вечер памяти Л. В. Собинова.
„Известия“, 27 октября 1934 г. Москва.
244. **А. Исаков**. Л. В. Собинов.
„Театральная декада“, № 26, 1934 г. Москва.

245. Л. В. Собинов-общественник.
„Наш рупор“, 7 ноября 1934 г. Москва.
246. Еще о Л. В. Собинове.
„Советский Артист“, 30 ноября 1934 г. Москва.
247. Собинов на экране.
„Рабочая Москва“, 2 декабря 1934 г. Москва.
248. „Наш Рупор“, орган парткома, месткома и комитета ВЛКСМ Госуд. Академ.
Большого Театра от 19 октября 1934 г. почти весь посвящен Собинову. Москва.
-

Е. К. ЕВСТАФЬЕВА

ИКОНОГРАФИЯ

В прилагаемой иконографии указаны только снимки, опубликованные в печати, с указанием названия органа. Все перечисленные фото не являются повторными.

1. Л. В. Собинов в роли Владимира Игоревича—оп. „Князь Игорь“ (фото Фишера, 1898 г.).
„Ежегодник императорских театров“, сезон 1897—98 гг., стр. 369. Петербург.
2. Л. В. Собинов в жизни.
„Наше Время“, 5 июля 1901 г. Петербург.
3. Л. В. Собинов—Ленский, оп. „Евгений Онегин“ (фото Фишера, 1898 г.).
„Россия“, 27 марта 1901 г. Петербург.
4. Фото-монтаж в ролях: Ленский (оп. „Евгений Онегин“), Князь (оп. „Русалка“),
„Фауст“ (оп. „Фауст“), Герцог (оп. „Риголетто“), Владимир Игоревич (оп. „Князь
Игорь“) (фото Фишера, 1898—99 гг.).
„Петербургская жизнь“, 5 августа 1901 г. Петербург.
5. Собинов в роли Фауста (оп. „Фауст“) (фото Фишера, 1899 г.).
„Россия“, 29 июня 1901 г. Петербург.
6. Л. В. Собинов в жизни.
„Шут“ № 15, 1901 г. Петербург.
7. Л. В. Собинов в жизни (фото Фишера).
„Нива“ № 7, 1902 г. Петербург.
8. Л. В. Собинов в жизни.
„Искры“ № 44, 1902 г. Петербург.
9. Собинов—Ленский (оп. „Евгений Онегин“) (фото Фишера, 1898 г.).
„Новое Время“, 24 февраля 1902 г. Петербург.
10. Л. В. Собинов в военной форме.
„Русь“, 31 июня 1905 г. Петербург.
11. Собинов в жизни.
„Современная Россия в портретах и биографиях выдающихся деятелей“
в пользу больных и раненых воинов на Дальнем Востоке, стр. 184, 1905 г.
Петербург.
12. Леонид Собинов в жизни.
„Русь“, 20 марта 1905 г. Петербург.
13. Собинов в роли Эрнесто, оп. „Дон Пасквале“, рис. И. Грабовского.
Журн. „Театральная Россия“ 9 апреля 1905 г. Петербург.
14. Собинов в жизни.
„Scene ed arte“, 7 марта 1906. Milano.
15. Л. Собинов в жизни.
„Der Tag“, 14 апреля 1907, Berlin.

16. Л. В. Собинов — скульптура С. Н. Судьбинина.
„Искры“, № 1, 1910 г. Москва.
17. Собинов в роли русского пленника (оп. „Кавказский пленник“) (фото Фишера, 1910 г.).
„Ежегодник императорских театров“, 1910 г., вып. IV, стр. 192. Петербург.
18. Собинов в жизни.
„La Scala“, Stagione 1910—11, стр. 1. Milano.
19. Фото-монтаж из 16 ролей.
„Новости сезона“, 15 января 1911 г. Москва.
20. Собинов в жизни (акварель М. Дурнова).
„Зеркало“ № 1, 1911 г. Москва.
21. Л. В. Собинов в жизни.
„Новое Время“, 2 февраля 1912 г. Петербург.
22. Л. В. Собинов — Орфей. Рис. Любимова.
„Театр и Искусство“, 29 января 1912 г. Петербург.
23. Л. Собинов — шарж Мака.
„День“, 23 ноября 1912 г. Петербург.
24. Л. В. Собинов в жизни.
„Петербургский Листок“, 31 октября 1913 г. Петербург.
25. Л. В. Собинов в жизни.
„Театр и Жизнь“, 23 февраля 1914 г. Петербург.
26. В лазарете Л. В. Собинова.
„Рампа и жизнь“ № 37, 1914. Москва.
27. Фото-группа в лазарете О-ва вспомоществования нуждающимся студентам Московского университета.
„Неделя“ № 1, 1914 г., стр. 24. Москва.
28. Л. В. Собинов в своей уборной перед выходом в „Риголетто“.
„Синий Журнал“ № 47, 1915 г., стр. 12. Петроград.
29. Л. Собинов в оп. „Галька“ и „Искатели жемчуга“.
„Синий Журнал“ № 46, 1915 г. Петроград.
30. Собинов — Левко (оп. „Майская ночь“).
„Театр и Искусство“ № 45, 1915 г., стр. 833. Петроград.
31. Собинов — поручик.
„Театральная Газета“ № 45, 1915 г. Москва.
32. Собинов — юнкер и студент.
„Синий Журнал“ № 49, 1915 г. Петроград.
33. Собинов в жизни.
„Рампа и жизнь“ № 45, 1915 г. Москва.
34. Фото-монтаж из оп. „Лоэнгрин“, „Травиата“, „Снегурочка“, „Фра-Дьяволо“ и „Кавказский пленник“ (фото Фишера).
„Русская опера“, альбом „Солнце России“. 1915 г. Петроград.
35. Фото. Л. В. Собинов, призванный из запаса поручиком в действующую армию (фото Березовского).
„Солнце России“ № 271 (16), 1915 г. Петроград.
36. Л. В. Собинов — Вильгельм Мейстер (оп. „Миньона“) (художественная фотография).
„Солнце России“ № 299, 1915 г. Петроград.
37. Фото-группа на палубе волжского парохода.
„Синий Журнал“ № 31, 1915 г., стр. 14. Петроград.
38. Фото. Л. В. Собинов на коленях умоляет фотографов-любителей пощадить его.
„Огонек“ № 47, 1915 г. Петроград.
39. 5 фото — 1) Две в жизни, 2) в роли Ромео, 3) Вильгельм Мейстер (оп. „Миньона“), 4) Надир (оп. „Искатели жемчуга“) раб. Шерлинга.
„Искры“ № 10, 1916 г. Москва.

40. Фото в жизни (раб. Шерлинга),
„Солнце России“ № 315 (10), 1916 г. Петроград.
41. Фото в роли Ромео в оп. „Ромео и Джульетта“ (раб. Шерлинга).
„Рампа и Жизнь“ № 13, 1916 г. Москва.
42. Фото-группа в „Алатре“.
„Театральная газета“ № 1, 1916 г. Москва.
43. Л. В. Собинов — Князь („Русалка“) (фото Фишера).
„Галерея сценических деятелей“, том II, изд. „Рампа и жизнь“. 1916 г. Москва.
44. Л. В. Собинов — Ионтек („Галька“) с фото Фишера.
„Галерея сценических деятелей“, том II. Изд. „Рампа и жизнь“. 1916 г. Москва.
45. Л. В. Собинов — шарж И. Малюткина.
„Галерея сценических деятелей“, изд. „Рампа и жизнь“. 1916 г. Москва.
46. Л. В. Собинов — Лоэнгрин.
„Галерея сценических деятелей“, изд. „Рампа и жизнь“. 1916 г. Москва.
47. Л. В. Собинов — Альфред (оп. „Травиата“) — художественная фотография.
„Галерея сценических деятелей“, изд. „Рампа и жизнь“. 1916 г. Москва.
48. Л. В. Собинов — Вертер (художествен. фотография).
„Галерея сценических деятелей“, изд. „Рампа и жизнь“. 1916. Москва.
49. Л. В. Собинов — шарж Элемпа.
„Галерея сценических деятелей“, том II, изд. „Рампа и жизнь“. 1916 г. Москва.
50. Л. В. Собинов — шарж Мака.
„Галерея сценических деятелей“, изд. „Рампа и жизнь“. 1916 г. Москва.
51. Фото в жизни. (раб. Шерлинга).
„Искусство“ № 3—4 (3—9), 1917 г. Петроград.
52. Фото в роли Орфея в оп. „Орфей и Эвридика“ (раб. Андерсон).
„Рампа и жизнь“ № 18—19, 1917 г. Москва.
53. Фото в роли Берендея в оп. „Снегурочка“.
„Рампа и жизнь“ № 25, 1918 г. Москва.
54. Фото в жизни.
„Зрелища“ № 29, 1923 г. Москва.
55. Собинов — гимназист.
„Программы Московских государственных театров“, 15—24 апреля 1923 г. Москва.
56. Фото в роли Ленского в оп. „Евгений Онегин“.
„Программы Московских государственных и академических театров“, 15—23 апреля 1923 г. Москва.
57. Фото в жизни (Милан).
„Красная Нива“ № 14, 1923 г. Москва.
58. Фото в жизни (раб. Песчанского).
„Антракт“ № 6, 1923 г. Москва.
59. Фото в роли Лоэнгрин в оп. „Лоэнгрин“ Вагнера (работы Фишера).
„Красная Нива“ № 13, стр. 24, 1923 г. Москва.
60. Собинов в жизни (с рисунка худ. Сорина 1917 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
61. Л. В. Собинов — Синодал (оп. „Демон“), фото Фишера.
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
62. Л. В. Собинов — Лионель (оп. „Марта“, 1903 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
63. Л. Собинов за гримом.
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
64. Собинов в жизни (с портрета художника Коровина).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
65. Л. В. Собинов — Ленский (художественная фотография).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923. Москва.

66. Л. В. Собинов — студент (1891 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
67. Л. Собинов — Мури (оп. „Сын Мандарина“, 1901 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
68. Л. В. Собинов в жизни (Милан, 1912 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. 1923 г. Москва.
69. Собинов в жизни (с фото Фишера 1889 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
70. Собинов в жизни (с портрета работы художника Вербова, 1922 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
71. Собинов — Фауст, оп. „Фауст“ (художественная фотография 1908 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
72. Собинов — Лоэнгрин из оп. „Лоэнгрин“ (фото Фишера, 1909 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
73. Собинов — Вертер из оп. „Вертер“ (художественная фотография 1908 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
74. Собинов — Фра-Дьяволо из оп. „Фра-Дьяволо“ (художественная фотография 1906 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
75. Собинов — Ромео из оп. „Ромео и Джульетта“ (бюст работы Государственного Фарфорового завода).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
76. Собинов — Берендей из оп. „Снегурочка“ (фот. Фишера, 1902 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
77. Собинов — Альфред из оп. „Травиата“ (художественная фотография 1908 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
78. Л. В. Собинов — студент, 1892 г.
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
79. Собинов — Нади из оп. „Искатели жемчуга“ (художественная фотография, 1904 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
80. Собинов — Мури из оп. „Сын Мандарина“ (художественная фотография).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
81. Собинов — Ленский из оп. „Евгений Онегин“.
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
82. Собинов в жизни (художественная фотография 1911 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
83. Собинов — Ленский из оп. „Евгений Онегин“ (фотография Фишера 1898 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
84. Собинов — Вильгельм Мейстер из оп. „Миньона“ (художественная фотография 1912 г.).
„Юбилейный сборник XXV лет“. Госиздат, 1923 г. Москва.
85. Л. В. Собинов — „Лоэнгрин“ со своим братом, артистом оперы С. В. Волгиным.
„Рабочий театр“ № 9 (24), 1925 г. Ленинград.
86. Фото в жизни (раб. Вульфсон).
„Программы Государственных академических театров“ № 10, 1925 г. Москва.
87. Фото в жизни (с портрета работы художника Вербова).
„Театральная неделя“, № 16, 1925 г. Одесса.
88. Собинов — Орфей (оп. „Орфей и Эвридика“), раб. Андерсон.
„Московский Большой Театр“, 1925 г. Москва.
89. Л. В. Собинов — Ленский — оп. „Евгений Онегин“ (фото Фишера 1898 г.).
„Московский Большой Театр“, 1925 г. Москва.
90. Л. В. Собинов — Лоэнгрин (фот. Сахарова, 1923 г.).
„Московский Большой Театр“, 1925 г. Москва.
91. Фото в роли Альфреда в оп. „Травиата“.
92. Фото в жизни.
„Театр — музыка — кино“ № 16, 1926 г. Киев.

93. Фото в жизни.
„Артистический табель-календарь“, 1928 г.
Изд. Русского театрального общества. Москва.
94. Фото в жизни (Милан).
„Lyrica“ № 93. 1930; Paris.
95. Фото в роли Лоэнгрин в оп. „Лоэнгрин“ (работы Сахарова).
„Мир и Искусство“ № 15, 1930 г. Париж.
96. Фото-группа „Наши краснознаменцы“.
Рабис № 10, 1933 г. Москва.
97. Фото-группа участников юбилейного спектакля Л. В. Собинова („Евгений Онегин“ 1933 г.).
„Советское Искусство“, 29 ноября 1934 г. Москва.
98. Л. В. Собинов в жизни (Маринбад).
„Известия“, 16 октября 1934 г. Москва.
99. Л. В. Собинов в роли Ромео (фотография 1910 г. работы Песчанского).
„Вечерняя Красная“, 15 октября 1934 г. Ленинград.
100. Л. В. Собинов, позирующий худ. Вербову (фото Н. Ставрогина).
„Известия“, 17 октября 1934 г. Москва.
101. Л. В. Собинов в жизни.
„Известия“ 15 октября 1934 г. Москва.
102. Л. В. Собинов в жизни (фот. Сахарова).
„Правда“, 15 октября 1934 г. Москва.
103. Собинов с женой и дочерью на экране.
„Рабочая Москва“. 2 декабря 1934 г. Москва.
104. Л. В. Собинов в жизни (фотография Сахарова).
„Литературная Газета“, 16 октября 1934 г. Москва.
105. Л. В. Собинов в жизни (фотография Сахарова).
„Литературная Газета“ 16 октября 1934 г. Москва.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

к статье А. В. Бакушинского

„Л. В. СОБИНОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА“

- 1) Судьбинин. Портрет Л. В. Собинова. Бюст. Мрамор. 2) Судьбинин. Портрет Л. В. Собинова. Бюст. Серебро. 3) Судьбинин. Портрет Л. В. Собинова. Бюст. Бисквит.
- 4) Неизвестный художник. Портрет Л. В. Собинова. Барельеф-миниатюра. Бисквит.
- 5) Керзин М. А. Портрет Л. В. Собинова. Бюст. Бронза. 1914. 6) Кузнецов. Портрет Л. В. Собинова. Бюст. 1914—1915. Бисквит. 7) Кузнецов. Портрет Л. В. Собинова. Бюст. 1914—1915. Позолоченный бисквит. 8) Гринман И. Портрет Л. В. Собинова в халате. Пастель. 1907. 9) Сорин. Портрет Л. В. Собинова. Уголь, сангина. 1914.
- 10) Коровин К. А. Портрет Л. В. Собинова. Масло. 11) Андреев Н. А. Портрет Л. В. Собинова. Черный карандаш, сангина, пастель. 12) Дурнов М. А. Л. В. Собинов в роли Надира из оперы „Искатели жемчуга“. Акварель. 13) Судьбинин. Л. В. Собинов в роли Ромео из оперы „Ромео и Юлия“. Фарфор. 14) Голиков И. И. Л. В. Собинов в роли Ромео из оперы „Ромео и Юлия“. Темпера, лак. 1932. 15) Голиков И. И. Л. В. Собинов в роли Лоэнгрин из оперы „Лоэнгрин“. Темпера, лак. 1932. 16) Мясоедов И. А. Л. В. Собинов в роли Лоэнгрин из оперы „Лоэнгрин“. Масло, бумага. 17) Мухина В. И. Л. В. Собинов в роли Лоэнгрин из оперы „Лоэнгрин“. Бронза. 18) Самокиш Н. С. Л. В. Собинов в роли Ленского. Выезд. Акварель.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Я. О. Боярский. Артист-гражданин	11
Н. Д. Волков. Творческий путь Л. В. Собинова	21
Эдуард Старк (Зигфрид). Сценические образы Л. В. Собинова	101
Е. В. и В. В. Держановские. Л. В. Собинов на концертной астраде	189
А. В. Бакушинский. Л. В. Собинов в произведениях изобразительного искусства	205
Н. А. Семашко. Л. В. Собинов-общественник	215
Л. В. Собинов. Как я стал учеником Московского Филармонического училища (из неоконченной рукописи воспоминаний)	221
Л. В. Собинов. Отрывки из писем к артистке драмы Н. А. Буткевич	229
Е. К. Евстафьева. Библиография	247
Е. К. Евстафьева. Иконография	259

