

Л. Н. Баканова

Театр Музыкальной Драмы И. М. Лапицкого: к 100-летию создания

И. М. Лапицкий, юрист по образованию и артист по призванию, организовал в 1912 г. в Санкт-Петербурге уникальное учреждение – Театр Музыкальной Драмы. Вдохновленный реформами К. С. Станиславского, он привнес на оперную сцену культуру и достижения драматического театра, превратив костюмированный концерт в музыкальную драму, построенную на принципах художественного реализма.

Ключевые слова: опера, театр, музыкальная драма, режиссер, реализм

Liudmila N. Bakanova

The Theatre of Musical Drama by I. M. Lapitsky (to the 100 anniversary of creation)

I. M. Lapitsky lawyer by education and artist by nature established unique institution called The Theatre of Musical Drama. He was inspired of reformations made by K. S. Stanislavsky. Lapitsky gave to opera culture and achievements of drama. «Costumed concert» was transformed to musical drama, based on principles of art realism.

Keywords: opera, theatre, musical drama, director, realism

Иосиф Михайлович Лапицкий по окончании училища правоведения был направлен в Сибирь для проведения судебной реформы, однако всю свою жизнь, силы и знания он посвятил реформе оперного дела.

Увлеченный идеями и достижениями молодого Художественного театра, Лапицкий решил применить их на оперной сцене, считая это «наиболее рациональным средством для борьбы с оперной рутинной и отсталостью»¹, но не ограничиваться отдельно взятыми постановками, а создать свой театр. Так же, как и С. Мамонтов, Лапицкий верил в преобразующие возможности искусства. Еще в 1908 г. в своей статье «Письмо о театре» в «Биржевых ведомостях» он задавался вопросом: «Может ли современный театр быть, не говоря уже о храме, хотя бы школой? Для того и другого необходима прежде всего идейность предприятия, а ее-то и нет почти ни в одном театре»². В своем выступлении «О художественной опере в С. Петербурге» в феврале 1910 г. Лапицкий заявил: «В дни морального упадничества и духовного шатания, когда все прежнее переоценено до нуля, а ценность нового не установлена, на долю искусства должна выпасть крупная общественная роль двигателя духовной культуры»³. Здесь же он высказался о необходимости реформы оперного дела, которая «заключается, прежде всего, в осуждении рутины, в оригинальности и осмысленности постановок, в стремлении к внутренней и внешней правде, т. е. к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля...»⁴.

Изучив в деталях организацию оперного

дела в России и имея режиссерский опыт в частных антрепризах и в Большом театре, Лапицкий составил подробный план будущего предприятия – театра без гастролеров, театра ансамбля.

И в 1912 г. И. М. Лапицкий создал в Петербурге Театр музыкальной драмы. С. Ю. Левик, работавший солистом в этом театре, в своих мемуарах отмечал, что само открытие ТМД в здании консерватории напротив Мариинского театра «звучало дерзким вызовом старым оперным устоям»⁵. Но это место было выбрано случайно. Мечтая, по примеру Станиславского и Немировича-Данченко, о создании оперно-театральной школы, Лапицкий рассматривал консерваторию как источник вокальных и оркестровых кадров театра.

Ориентируясь на МХТ как на образец «чисто идейного театра»⁶, Лапицкий в «Основных положениях Театра Музыкальной Драмы» (1912 г.) стремление к художественной правде выдвинул в качестве главной эстетической доктрины: «Путь кажущейся правды или художественного реализма... избирает ТМД основной своей работой, подразумевая под художественным реализмом не узкое стремление изображать действительность, а выполнение художественной логики»⁷. Эта установка режиссера выразилась, по мнению А. Гозенпуда, в наличии в основе спектакля целостной идейной концепции, определяющей «как общую трактовку исполнения отдельных ролей, так и сценическую обстановку»⁸. В поисках художественной правды Лапицкий «добивался непрерывности действия, разрабатывая партитуру мизансцен, точно фиксировал поведение каждого из персонажей»⁹.

Борьбу с оперной рутинной он начал с постановок классического репертуара, поскольку был убежден, что «раскрепостить себя, освободиться от окостеневших традиций нужно и можно только на давно знакомом материале»¹⁰. Но если, например, в «Евгении Онегине», «Нюрнбергских мастерах пения», «Борисе Годунове» режиссерская принципиальная приверженность реализму способствовала раскрытию драматургических глубин и подтекстов этих произведений, то подобный подход к произведениям фантастического плана оказывался, по меньшей мере, спорным, не всегда оправданным, вызывая самые противоречивые отклики. Постановка «Снегурочки» Римского-Корсакова явилась тому подтверждением. Эта опера сыграла особую роль в судьбе Лапицкого. Опыт обращения к «весенней сказке» отражает творческие искания постановщика, приведшие к формированию его режиссерского метода и стиля.

Как заметил А. Гозенпуд, «театр потерпел неудачу в „Снегурочке“», поставленной в 1914 г., поскольку в жертву бытовой достоверности «приносилась поэзия оперного искусства»¹¹. По свидетельству С. Левика, несмотря на «обычную заботливость об ансамбле, об историчности, о доступности спектакля неподготовленному зрителю», все же «передать красоту светлых образов «Снегурочки» ТМД не сумел»¹². Это отметил и рецензент журнала «Аполлон»: «Режиссерская сторона спектакля направлена больше к приданию постановке реалистического колорита, чем к посильному выявлению поэтических элементов сюжета и музыки. Сказочной атмосферы не чувствуется»¹³. Еще категоричнее высказался Р. Арабаджи, биограф Л. Липковской, первой исполнительницы роли Снегурочки в ТМД, об этой постановке: «Ее можно было назвать ультрареальной. Без значительной доли фантастики постановка „Снегурочки“ немислима, но в Театре музыкальной драмы эта доля доведена была до минимума»¹⁴. Лапицкий в многоплановом сюжете «Снегурочки», где неразрывно связаны фантастическое и реальное начала, выдвинул на первый план «все истинно-глубоко человеческое, которое выявилось к пробуждающейся весной жизни, к весенней природе»¹⁵, как вспоминала Л. Липковская. «Он дал Снегурочку в нежных красках весенней зари и подчеркнул силу и мужественность в Мизгире, Леле и других мужских типах»¹⁶.

Тенденциозное режиссерское прочтение приводило на практике к нарушению стилистического единства, «одни сцены давались в сугубо бытовых тонах, другие – в ирреальных»¹⁷. В этом рецензент «Аполлона» усмотрел отсутствие «общих, планомерных художествен-

ных начал» и «выдержанного художественного вкуса»¹⁸. Автор рецензии недоумевал по поводу разностилевого сценического поведения артистов: «Снегурочка бегаёт, Мороз машет дубиной, как настоящий мужик, лешие тоже ведут себя, как одушевленные существа, – почему же среди реально-антропоморфических образов славянской мифологии одна единственная Весна ведет себя нарочно „мистически“?», т. е. на общем оживленном фоне она держится все время неподвижно, поднимаясь из воды и вновь опускаясь в озеро, как призрак»¹⁹.

Критик «Русской музыкальной газеты», говоря о необходимости сбалансированной передачи реальной и фантастической сфер в «Снегурочке», подчеркивал, насколько трудно «найти художественное равновесие сказки и действительности и, оставаясь в раме широкой бытовой картины, в то же время сохранить легкий сказочный налет»²⁰.

Но у Лапицкого был особый, реалистический, взгляд на эту оперу. Постановщик считал, что истоком народной сказки является «„триптих“ – солнце, урожай, жизнь», что «музыка „Снегурочки“ – это „весенняя сказка“, т. е. гимн вечной, радостной, без конца обновляемой жизни», а «в основе замечательного произведения» лежит «протест против темноты и угнетения»²¹. Тема его спектакля – «это радость жизни – и эта тема отнюдь не только тема сказки, а <...> тема бытия»²².

Таким образом, Лапицкий в своем прочтении «Снегурочки» был ближе к Островскому с его жизнеутверждающей необходимостью жертвы, чем к Римскому-Корсакову, произведение которого проникнуто пронзительно-печальными интонациями из-за неотвратимости гибели героини. Предпочтение музыки тексту, самовольное приближение ее к литературному источнику было характерно для Лапицкого в эти годы. Он предварил опыты Мейерхольда и Смолича по свободному обращению с партитурой. Так, «Фауст» в ТМД был сокращен на восемьсот тактов, а «Риголетто» превратился в спектакль «Король забавляется. Сцены из оперы Верди и драмы Гюго». По этому поводу А. Гозенпуд писал: «Значение Театра музыкальной драмы определяется не сомнительными экспериментами над партитурами опер («Риголетто», «Чио-Чио-Сан»), приводившими не к искомому и недостижимому приближению музыки к литературному первоисточнику, а к разрушению целостности музыкального произведения, но спектаклями, проникнутыми страстной новаторской мыслью»²³. И в числе прогрессивных постановок, таких как «Евгений Онегин», «Нюрнбергские мастера пения», «Борис Годунов», «Богема», Гозенпуд

называл «Снегурочку», партитура которой не подверглась со стороны Лапицкого никаким перекаиваниям.

Опираясь на передовой опыт драматического театра в поисках нового постановочного языка, Лапицкий принципиально изменил отношение исполнителей к слову. «Отдавая предпочтение русскому репертуару, ТМД не мог не уважать выпеваемое слово. Естественно было поэтому, что борьба за хорошо слышное и интонируемое слово была еще одним оружием против оперной вампуки»²⁴. Отталкиваясь от реальной речи и рассматривая вокальную строку как «единый слиток слова-звука»²⁵, Лапицкий вместе с музыкальным руководителем театра, пианистом и дирижером Михаилом Алексеевичем Бихтером сосредоточивал все свое внимание на фразировке, требовал от исполнителей максимально четкой дикции, вокальной техники, нацеленной на правдивое, выразительное пение. В большинстве случаев это помогало артистам создавать на сцене живые образы, но иногда приводило к «ненужной изощренности», как выражалась пресса. Так, рецензент нашел во фразировке Л. Липковской «странности, преследующие малопонятные цели. Зачем, например, основной колоратурный лейтмотив Снегурочки г-жа Липковская поет так, что он резко распадается на три, не связанные друг с другом, фразы?»²⁶.

А нарочитое изменение темпов и необычная ритмическая акцентировка, вызванные стремлением Бихтера раскрыть «двуединый» (музыкальный и словесный) подтекст вокальной строки, многим казались извращением и особенно подвергались нападкам со стороны критики. Например, рецензент «Аполлона» отметил, что дирижер «не может отрешиться от разного рода преувеличений в переменах темпа, в градациях оттенков экспрессии»²⁷.

Б. Асафьев назвал бихтеровскую трактовку «Снегурочки» «вандализмом»²⁸. Музыкальный критик, прекрасно знавший и любивший эту оперу, неоднократно ее анализирувавший и посвятивший ей немало поэтичнейших строк, пришел к выводу, что Бихтер – «аккомпаниатор, но отнюдь не дирижер»²⁹, поскольку он ломал целостность произведения, допуская в своей интерпретации «либо замедление такое, что разваливается ансамбль, ибо задумано – невозможное, либо непрестанные, назойливые ускорения и внезапные изломы, рушащие нормальное течение темпа, либо какое-то нервное вибрирование, подергиванье ритма. Когда вас на каждом такте хотят поразить новым замыслом, новым необычайным толкованием, то уже музыки некогда слушать, а все ждешь, что-то

еще придумает талантливый дирижер»³⁰. Поскольку Римский-Корсаков продумывал все до мелочей и не допускал случайностей, музыка его, по убеждению Асафьева, «не поддается всяческому произвольному толкованию и всякий внешний безудержный индивидуальный подход терпит здесь жестокое крушение и заслуживает резкого отпора»³¹.

Мнение Б. Асафьева о музыкальном руководителе ТМД разделял и дирижер Мариинского театра Н. А. Малько, считавший, что Бихтер, окончивший Петербургскую консерваторию с золотой медалью по двум специальностям, «был талантлив, но из этого не следует, что он мог дирижировать»³², к тому же, «очевидно, искренне не понимал, что такое профессиональный дирижер»³³. Вся бихтеровская новизна, по мнению режиссера императорской оперы Н. Н. Боголюбова, заключалась в произвольных купюрах и замедлениях темпов, во вкусовых «рубато». «Он, очевидно, думал, что оркестр и вокальная часть оперы являются только огромной клавиатурой рояля под его пальцами»³⁴.

О Лапицком Боголюбов отзывался как о прекрасном режиссере: «Ум, образование, вкус, знание сцены – все помогало ему в его оперной деятельности». Но, не имеющий должного музыкального образования и «уверовавший в „гениальность“ Бихтера, Лапицкий следовал слепо за экспериментами дирижера; очень хорошо, когда режиссер – немусыкант подчиняется в музыкальной стихии оперы образованному и, главное, трезвому вкусу дирижера. Но здесь опьяненный своей фантазией Бихтер увлек трезвого Лапицкого на совершенно ложный путь»³⁵. Однако заявление художественного руководителя о том, что «дирижер музыкальной драмы должен накладывать личную окраску на свою работу, тушуя все устаревшее, наскучившее и выдвигая красоты, не выделенные еще, освежающие новые чувства и переживания автора, отвечающего общему духу произведения»³⁶, свидетельствует скорее о следовании Бихтера замыслам режиссера-новатора.

Лапицкий, декларировавший абсолютную свободу творчества, свободу от каких бы то ни было академических правил, заявлял, что «воля каждого данного театра его единый художественный закон» и что «каждая новая постановка должна создавать некое новое произведение искусства»³⁷. Эти тезисы были близки Бихтеру, поскольку то же самое проповедовал его учитель Н. Н. Черепнин, призывавший творить за пультом или роялем свое произведение на чужом материале.

Однако рецензенты, в один голос ругавшие музыкального руководителя театра за неоправ-

данную свободу в воспроизведении партитуры «Снегурочки», не могли не отметить «прекрасную, сочную, компактную, содержательную»³⁸ звучность оркестра и даже были готовы извинить Бихтеру «его произвольные, а порой невольные темпы за богатство оттенков, за прелесть звуков, которыми дарит <...> его оркестр во вступлении к опере, в сцене Мизгирия с лесными призраками или в сцене поцелуя»³⁹.

Дело в том, что все творческие поиски руководителей ТМД были обусловлены не пренебрежением к музыке, в чем их пытались уличить критики, а «влюбленностью» в нее, и эта влюбленность стала «девизом театра»⁴⁰. Просто Лапицкий и Бихтер стремились «базировать все исполнение на музыке, но не на музыкальных традициях»⁴¹, что и приводило к перегибам.

Нового качества звучания дирижер добивался кропотливым трудом, работая в оркестре с каждым пультом отдельно. Точно так же он, помимо прохождения партий с солистами, занимался с каждым хористом, затем объединял голоса в ансамбли, добиваясь тембровой ровности. Просил хормейстеров театра Дмитрия Алексеевича Коломийцева и Алексея Васильевича Попова следить за тем, «чтобы дыхания не были случайными, чтобы звучность хора передавала живую, правдивую психику масс, а не патентованный идеал абстрактной хорошей звучности, как „орган“»⁴².

Наряду с естественным, живым пением, дирижер и режиссер добивались от хористов и реалистичного сценического поведения. В «Основных положениях ТМД» Лапицкий признавал необходимым в действии, как в одном из трех главных форм искусства, наличие «осмысленности, яркости и музыкальности»; указывал на то, что в оперном театре «действие и музыка изображают одно и то же и в то же время, а потому должны быть слиты во внутреннем толковании, т. е. зрительные впечатления должны совпадать со слуховыми»⁴³. И чтобы добиться от исполнителей действенной сценической свободы, Бихтер «сплошь и рядом <...> усаживал хор к себе спиной, дабы отучить его от оглядки на дирижерскую палочку»⁴⁴. В результате все исполнители свободно перемещались по сцене, а в «Снегурочке» к тому же «хор пел „Собирались птицы“ из разных боковых лож, скрытый занавесами и без видимого контакта с дирижером»⁴⁵.

Лапицкий считал душой спектакля не отдельных артистов, а ансамбль спектакля в целом, поэтому к хористам предъявлял те же требования, что и к солистам. Он набирал хор из учащихся вокального факультета консерватории, в чем директор А. К. Глазунов увидел полезную практику для студентов. Как вспоми-

нала артистка хора В. Таманцева, в ТМД «никто не чувствовал себя „хористом“ в том значении слова, как оно понималось в дореволюционное время. Все были равны, со всеми велась одинаковая кропотливая работа, каждому... давались характерные черты, которые были присущи образу, изображаемому на сцене»⁴⁶. За мимистами также закреплялись определенные роли. Поэтому массовые сцены в Театре музыкальной драмы получались живыми, соответствующими художественной правде.

Но, несмотря на всю скрупулезность проработки, сказочные массовые эпизоды проигрывали на фоне бытовых из-за сугубо реалистического подхода главного режиссера, поскольку не были до конца жанрово и стилистически выдержаны. Так, корреспондент «Русской музыкальной газеты» заявил, что «„Музыкальная Драма“ могла бы гораздо более приблизить нас к идеалу воспроизведения весенней сказки». И порукой этому явились, по его мнению, такие массовые сцены, как дышащий «патриархальностью» «выход Берендея к народу», «заключительное приветствие берендеев Яриле», где «в молитвенном восхищении народ вместе с мудрым царем простирает руки навстречу первым лучам летнего солнца»; а также «появление Весны из недр земных в сопровождении птиц почти вещего вида»⁴⁷.

Сотрудник же «Аполлона» продолжение этой сцены с птицами из Пролога увидел в другом свете. «Серые, нескладные, беспорядочно толкуются они где-то на заднем плане. На сцене темно; птицы отделены от зрителей какой-то изгородью из покрытых снегом сучьев»⁴⁸, и, как отметил рецензент, практически ничего не видно. Ну, а уж «танцы птиц совсем „не вышли“»⁴⁹, поскольку Лапицкий, следуя по пути «кажущейся правды», принципиально исключил балет из ТМД как инородное тело. Он видел в танце «либо актерскую функцию солистов и хора, вызываемую соответствующей сценической задачей, либо игрище, празднество и т. д., непосредственно вытекающие из действия. Танец рассматривался и допускался Лапицким только как разрядка эмоции, но никогда как самостоятельное представление»⁵⁰. Но «разрядки эмоций» у артистов хора, исполнявших пляски птиц, не получилось, хотя с ними работал над пластикой Адольф Аппиа, сподвижник автора системы музыкально-ритмического построения спектакля Э. Жак-Далькроза. Танцам их обучал один из лучших танцовщиков Мариинского театра Борис Романов, привлечший, вероятно, внимание руководителя ТМД своими балетами – мимодрамами, поставленными в 1911–1912 гг. в Литейном театре, называвшемся в то время «Мозаикой».

Принципиальная позиция была у И. М. Лапицкого и в вопросе сценического оформления. В «Основных положениях» он закрепил безусловное подчинение сценографии художественным требованиям актера: «Обстановка лишь помощник его. Только то, что удобно актеру в выполнении его художественных замыслов, только помогающее ему творить, только согласное с музыкой и гармонирующее с человеком, может быть в сценической обстановке»⁵¹.

Лапицкий привлекал в свой театр художников, которые исполняли его волю и не мешали актеру, таких как Г. С. Толмачев, М. Н. Плачек. Работал он и с К. А. Вещиловым, И. А. Гранди, А. В. Щекотихиной-Потоцкой, А. Н. Шильдером, П. Н. Шильдкнехтом, Н. К. Рерихом, М. В. Добужинским, И. Я. Билибиным, С. Ф. Чупруненко, Б. И. Анисфельдом, В. И. Денисовым.

К каждой постановке готовилось новое сценографическое решение. Художнику Лапицкий предлагал для окончательного завершения уже готовый вариант декоративного оформления всех сцен в карандашном наброске, не позволяя существенно менять планировку, так как «своему непосредственному впечатлению он верил больше, чем всяким обдуманым и впоследствии придуманным частностям оформления»⁵². Естественно, что крупные художники редко соглашались сотрудничать с ТМД. К тому же Лапицкий настаивал на бригадном оформлении спектакля, считая, что один мастер не сможет написать все одинаково хорошо.

И хотя некоторые сценографические находки, как, например, пруд в саду Лариных, горное ущелье в «Кармен», беседка и фонтан в саду Марины Мнишек, Ильмень-озеро в «Садко», «земля и пригорки в последнем акте „Снегурочки“», производили «прекрасное реалистическое впечатление»⁵³, все же, «как правило, декорации по живописи стояли ниже постановки в целом»⁵⁴. По мнению корреспондента «Аполлона», последняя картина «весенней сказки» вместе со сценой в палатах Берендея получились «сравнительно недурны». Остальные декорации – «довольно-таки лубочны, особенно зимний пейзаж в прологе»⁵⁵. В другом же отзыве «бледный набросок вида из дворца Берендея» явился одним из «недостатков внешней постановки», среди которых были упомянуты и «неудачные рисунки одежды Леля и Мизгирия»⁵⁶. Автором этих рисунков был Петр Клавдиевич Степанов, художник и певец, впоследствии работавший главным художником по костюмам миланского театра «Ла Скала». Левик, вспоминая Степанова, писал, что тот «нередко проявлял незаурядную фантазию», как, например, в случае с костюмом Весны: «На ней был розовый хитон из легкой ткани. Венок

на голове, золотистые волосы и полупрозрачный наряд придавали этому образу поэтичность и одновременно земную красочность, сказочность и легкость»⁵⁷.

Костюмы в ТМД всегда шились качественно, из дорогого шелка и бархата, сапоги из настоящего сафьяна. И в этом Лапицкий брал пример с Художественного театра, славившегося богатством и качеством сценических атрибутов. Так же, как и Станиславский, он заботился о бытовой достоверности, об исторической и географической точности, насыщая постановку порою избытком деталей. За это руководителя ТМД, вслед за МХТ, обвиняли в натурализме.

Лапицкий первый в своем театре использовал проекционные фонари для создания облаков, дождя, в «Снегурочке» применил даже кинопроектор. Н. Н. Боголюбов, не отрицая в практике ТМД «погони за излишним натурализмом», утверждал, что «главным достоинством спектаклей «Музыкальной драмы» была их внешняя, монтировочная часть. Здесь вкус, изобретательность и целеустремленная воля режиссера достигали предельных результатов. По сравнению с застывшим академизмом Мариинской сцены в постановках Лапицкого было что-то свежее и новое. Прекрасное освещение, круглый твердый горизонт, уничтожение падуг – все это, новое для невской столицы, было хорошо известно в Германии, и заслуга Лапицкого в том, что он внес в нашу жизнь новости западной сценической техники. Планировка опер, мизансцены, костюмы – все было продуманно, изобретательно»⁵⁸.

Поскольку постановки считались плодом коллективного труда, то в афишах поначалу принципиально не указывались имена не только художников, но и исполнителей. Ему удалось создать особый коллектив единомышленников, где ценен был каждый сотрудник, от дирижера до гардеробщика. Но и ответственность за общее дело была одинаковой для всех. Так, на Бихтера 30 декабря 1915 г. был наложен штраф за отмену «без всякой основательной причины» оркестровой и хоровой репетиции оперы «Снегурочка», «результатом чего было крайне неудовлетворительное исполнение хоровых номеров на представлении названной оперы в тот же день»⁵⁹.

Созданию сплоченного коллектива во многом способствовала ставка Лапицкого на не испорченную оперными штампами молодежь, фанатически любящую искусство. Он набирал в труппу молодых солистов не столько за певческий талант, сколько за артистизм и перспективы развития, стремясь, по примеру Мамонтова, воспитать «поющего артиста». При работе с ис-

полнителями руководитель ТМД «умел не только сыграть роль, но и образно интонировать вокальную партию»⁶⁰.

Музыкальный критик В. Волин, анализируя «Снегурочку», рассматривал солистов ТМД уже с точки зрения драматического искусства: «... артисты Музыкальной драмы, пусть все это и одаренная молодежь, не соответствуют художественным заданиям театра. Не соответствуют не только как певцы (этого я меньше всего хочу касаться...), но не соответствуют, главным образом, как драматические исполнители»⁶¹. И в «Аполлоне» отмечалось, например, что К. Ф. Мореншильд, исполнявшая партию Весны, «поет хорошо, играет странно»⁶². Левик вспоминал И. В. Иванцова, который в роли Мизгирия «был мало интересен»⁶³. Л. А. Леонидову этот персонаж, по отзыву «Русской музыкальной газеты», также не удался из-за «отсутствия красоты голоса, пластичности и умения носить русскую одежду»⁶⁴. А К. С. Исаченко в роли Берендея, при всей «красивости замысла», не смог преодолеть «некоторого однообразия исполнения».

Больше того, корреспондент этой газеты заявил, что в постановке «почти половина исполнителей, как говорится, не на местах», поэтому «не может быть и речи о цельности впечатления». Купава, например, в исполнении А. А. Сантагано-Горчаковой получилась «отнюдь не бесхитростной, но зато весьма оперной особой». Бермята (В. М. Луканин) произвел «бледное впечатление», а чета Бобылей в исполнении Б. И. Толмачевского и г-жи Чайковской «почти утратила блески тонкого корсаковского юмора». И вину в слабости воплощения бытовых персонажей критик возложил на руководителей театра, у которых либо «не лежит сердце к особенностям русского народного быта, либо они на этот раз не заботились о соответствии внутренних и внешних качеств исполнителей порученной им задаче»⁶⁵.

Односторонняя же режиссерская трактовка символического образа Леля, по мнению корреспондента, «слишком опростила», «низвела его на один уровень с толпой остальных „юношей цветущих“». И «музыкальное исполнение» молодой артистки А. Г. Ребонэ, перешедшей в солистки из хора, что практиковалось в ТМД, при всех положительных качествах голоса, «страдает бледностью оттенков и не выходит из ученической области»⁶⁶.

Рецензент «Театральной газеты» среди многочисленного состава исполнителей только Л. Я. Липковскую ставил в один уровень с постановкой: «...она одна только драматическая актриса и, судя по „Снегурочке“, актриса превосходная. Много раз я видел „Снегурочку“ на

драматической сцене. И не помню ни одной исполнительницы, которая бы заставила верить в то, что она изображает девочку, сказочную красавицу. <...> Липковской же в полной мере удалось воспроизвести девочку, удалось ей передать и жажду любви в обращении Снегурочки к Весне, и сцену с Мизгирем, где Снегурочка – уже перерожденная. И все, что ни делает Липковская, играя Снегурочку, отмечено большой художественной чуткостью, ясным пониманием сценических задач...»⁶⁷.

Л. Липковская с 1908 г. (с перерывами) пела Снегурочку в Мариинском театре, где имела большой успех. Когда в 1914 г. артистка пришла в Театр Музыкальной Драмы, ее трактовка этого образа, по собственному признанию певицы, «несколько изменилась» в соответствии с новой постановочной задачей. Помощник режиссера С. Д. Масловская, которая «исключительно успешно занималась с артистами по закреплению намечаемых постановочными планами характеристик персонажей и мизансцен»⁶⁸, много лет спустя, на Межобластной режиссерской конференции 1945 г. в своем докладе «Образ в музыкальном театре» вспоминала работу над «Снегурочкой» в ТМД:

В образе Снегурочки мы намечали четыре этапа. Первый этап: Снегурка – часть снежного целого, льдинка, снежинка, отколовшаяся от окружающей действительности. Человеческие очертания ее намечаются только в намеке, и движения ее напоминают собой движения снежинки, которую несет ветер. Такова легкость музыки, которая определяет именно эти движения.

Второй этап: Снегурка – девушка, с внешним холодом и застывшими холодными движениями, но с устремленным взором к некоему восприятию жизни, к некоему пониманию; но холодная, застывшая, движущаяся еще со всеми остатками ее происхождения. <...> начало познания жизни.

[Третий этап] Охват чувством. Внутренняя работа чувства.

[Четвертый этап] Снегурочка, тающая в любви⁶⁹.

Судя по отзыву «Русской музыкальной газеты», Липковской удалось раскрыть образ, поэтапно намеченный постановщиками и совмещающий в себе реальное и сказочное начала: «Едва уловимыми оттенками выражения она очертила необычность душевных переживаний Снегурочки; в ее, быть может, немного резких движениях чувствовалась сказка»⁷⁰.

По свидетельству Р. Арабаджиу, первое представление «Снегурочки», состоявшееся в

ноябре 1914 г., «собрало многочисленную публику, среди которой по поводу постановки высказывались разнообразныя мнения, в общем благоприятныя. Она не была похожа ни на одну из прежних постановок этой оперы за ее 32-летнее существование»⁷¹. Реформаторские искания режиссера оценил и В. Волин, который, подводя итоги работы Театра Музыкальной Драмы за два месяца 1914 г., назвал «Снегурочку» «прекрасно поставленной»⁷².

Корреспондент «Русской музыкальной газеты», недовольный составом исполнителей и сценографическим решением спектакля, пришел к выводу, что «Снегурочка» «появилась на подмостках молодого театра в слишком неблагоприятное время», когда, несмотря на гениальную музыку Римского-Корсакова и на «преlestное исполнение г-жи Липковской», «трудно ожидать усиленного посещения этой оперы многочисленными поклонниками „Фауста“ и „Паяцев“, любезно предлагаемых левой рукой того же театра». Автор статьи сомневался, «хватит ли у руководителей художественной части силы духа не только исправить допущенные ошибки, но и кое-что переделать сызнова»⁷³.

Лапицкий же, твердо веря в свою «художественную правду» и в перспективную молодежь, методично занимался воспитанием начинающих актеров, призывал их стремиться к идеальной технике, связывать душевное состояние с музыкой и соответственно этому решать сценическую задачу. И талантливая молодежь творчески росла от спектакля к спектаклю.

Так, «медленно, но неуклонно»⁷⁴ происходил творческий рост А. Г. Ребонэ. И в рецензии 1918 г. Лель в ее исполнении был поставлен на второе место после Берендея Собинова благодаря «красивому контральто» и актерскому мастерству певицы. Переосмысленный и детально проработанный ею образ воспринимался как «воплощение певца, побеждающего своим искусством народ»⁷⁵.

В 1918 г. в Музыкальной драме в партиях Ленского и Берендея выступал «заслуженный артист Государственных театров»⁷⁶ Л. В. Собинов, но в качестве не гастролера, а, как выразился А. Коптяев, «лучшего артиста». «Именно его, олицетворяющего красоту пения, красоту игры, недоставало в театре, влюбленном в красоту постановки»⁷⁷. Музыкальный критик одобрял «железную дисциплину», оригинальность планов, идейные установки ТМД («частное приносится в жертву общему!»), «актеров нет, есть лишь произведения!» как «показатель „культы искусства“, а не „культы личностей“». И в то же время выказывал опасения по поводу подавления данным театром индивидуальности Собинова.

Но певец, «движимый симпатией к театру новых путей и смелых начинаний»⁷⁸, соблюдал установленные в ТМД правила коллегиальной этики, первым являлся на все репетиции. «С особенно большой любовью репетировал он и пел партию Берендея в „Снегурочке“»⁷⁹. В этой роли Собинов с большим успехом выступал с 1900 г. в Большом театре. Поступив в ТМД, умный и гибкий артист сумел свое видение образа адаптировать к концепции постановщика. «Это был тонко отделанный, весьма интересный царь Берендей. Трактовка, видимо, чисто индивидуальная, но все же связанная с общим планом театра. Говорят, что, если в Ленском Л. В. Собинов «уступил» И. М. Лапицкому, подчинившись трактовке театра, то в царя Берендее получился параллелограмм двух талантов, к обоюдному их удовольствию и к удовольствию публики!»⁸⁰.

От манер «душки-тенора», как вспоминал Левик, Собинов «каким-то внутренним чутьем избавлялся в партии Берендея, хотя, казалось, именно в партии Берендея эта слащавость могла сходить за „царскую ласку“»⁸¹. Мемуарист предположил, что из опасения подобной трактовки Собинов «избегал обычной манеры, сделал исполнение как будто более жестким, но каким-то вещающе восторженным»⁸². Однако данная интерпретация этого образа, скорее всего, была подсказана артисту Лапицкому, требовавшим от исполнителей мужских ролей большего выявления сильного начала.

Берендей Собинова – «старик с громадной белой бородой, напоминавший одного государственного деятеля недавней эпохи... Движения быстры, как у тех стариков, которые сохранили юношескую энергию. <...> Прекрасно передан пароксизм старческого гнева, с капризными ударами на концах фраз»⁸³.

Собинову удалось совместить в этом образе реальные, человеческие, и символические качества: мудрого правителя, покровителя искусств и жреца культа красоты. «Чисто собиновская нежность»⁸⁴ проявлялась в ариозо «Полна чудес», поддержанная трепетной партией виолончели в исполнении Ступеля.

Спектакль с участием Л. Собинова был назван А. Коптяевым «двойкой победой: артиста и театра»⁸⁵. Театр, отличавшийся «талантливостью его руководителя», «новым, царящим здесь сценическим духом», оригинальностью, которая, правда, «переходит иногда в манеру», победил тем, что он «предоставил артисту красивую рамку, художественность обстановки». Собинов же добился победы благодаря своим «особенным» чарам, «дивному таланту», голосу, звучавшему так, «как будто совсем не сдал времени».

В этой же рецензии был упомянут «пре-

красный направитель оркестра» А. В. Павлов-Арбенин, пришедший на смену М. А. Бихтеру. «Замена, безусловно, удачная»⁸⁶, – заметил еще в майском выпуске «Обозрения театров» Б. Никонов. «В „Снегурочке“ г. Павлов-Арбенин, в противоположность г. Бихтеру, дал живые, яркие темпы. Проводы Масленицы, из которых г. Бихтер ухитрялся делать панихиду, проходят в темпе весьма и весьма заздравном, что очень украшает эту дивную сцену. Отлично, с громадным подъемом и великолепными акцентами страсти и энергии проводится сцена в заповедном лесу (погоня Мизгиря за призраком). Одним словом, дирижерская часть в „Снегурочке“ нынче неизмеримо лучше, чем прежде»⁸⁷.

И все же, как заключил С. Левик, свидетель и непосредственный участник побед и поражений И. Лапицкого, «как ни была своеобразно хороша постановка „Снегурочки“ в ТМД, полностью преодолеть свое тяготение к прозаизмам Лапицкому удалось, по-видимому, только двадцать лет спустя, при постановке „Снегурочки“ в Киеве. О ней „Правда“ писала, что „это образец классической постановки“, и я могу подтвердить, что постановка этой оперы в ТМД не стояла на таком высоком уровне»⁸⁸.

Примечания

¹ Левик С. Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. С. 614.

² Там же. С. 561.

³ Цит. по: Исаханов Г. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера // Театр. 2007. Дек. С. 145.

⁴ Там же.

⁵ Левик С. Ю. Четверть века в опере. М.: Искусство, 1970. С. 52.

⁶ Его же. Записки. С. 561.

⁷ Цит. по: Исаханов Г. Указ. соч. С. 145.

⁸ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л.: Музыка, 1975. С. 313.

⁹ Там же. С. 313.

¹⁰ Левик С. Ю. Записки. С. 568.

¹¹ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. С. 314.

¹² Левик С. Ю. Записки. С. 681.

¹³ Новые постановки ТМД // Аполлон. 1914. № 9.

¹⁴ Арабаджи Р. В. Судьба примадонны. Кишинев, 1989. С. 198.

¹⁵ Там же. С. 82.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Левик С. Ю. Записки. С. 681.

¹⁸ Новые постановки ТМД.

¹⁹ Там же.

²⁰ Лель. «Снегурочка» в «Музыкальной Дrame» // Рус. муз. газ. 1914. 2 нояб., № 44. С. 786–789.

²¹ Левик С. Ю. Записки. С. 681–682.

²² Там же.

²³ Гозенпуд А. А. Предисловие // Левик С. Ю. Четверть века в опере. М., 1970. С. 6.

²⁴ Левик С. Ю. Записки. С. 611.

²⁵ Там же.

²⁶ Новые постановки ТМД.

²⁷ Там же.

²⁸ Глебов И. (Асафьев Б. В.) «Снегурочка» в Музыкальной драме // Музыка. 1914. № 197. С. 538.

²⁹ Там же. С. 539.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 540.

³² Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972. С. 320.

³³ Там же. С. 316.

³⁴ Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: воспоминания режиссера. М.: ВТО, 1967. С. 217.

³⁵ Там же.

³⁶ Исаханов Г. Указ. соч. С. 146.

³⁷ Левик С. Ю. Записки. С. 567.

³⁸ Новые постановки ТМД.

³⁹ Лель. Указ. соч.

⁴⁰ Левик С. Ю. Записки. С. 612.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. С. 588.

⁴³ Исаханов Г. Указ. соч. С. 146.

⁴⁴ Левик С. Ю. Записки. С. 578.

⁴⁵ Там же. С. 590.

⁴⁶ Исаханов Г. Указ. соч. С. 146.

⁴⁷ Лель. Указ. соч.

⁴⁸ Новые постановки ТМД.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Левик С. Ю. Записки. С. 654.

⁵¹ Исаханов Г. Указ. соч. С. 145.

⁵² Левик С. Ю. Записки. С. 622.

⁵³ Там же. С. 624.

⁵⁴ Там же. С. 623.

⁵⁵ Новые постановки ТМД.

⁵⁶ Лель. Указ. соч.

⁵⁷ Левик С. Ю. Записки. С. 625.

⁵⁸ Боголюбов Н. Н. Указ. соч. С. 217.

⁵⁹ Исаханов Г. Указ. соч. С. 148.

⁶⁰ Там же. С. 146.

⁶¹ Волин В. Итоги работы ТМД // Театр. газ. 1914. № 43. С. 6–7.

⁶² Новые постановки ТМД.

⁶³ Левик С. Ю. Записки. С. 644.

⁶⁴ Лель. Указ. соч.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Волин В. Указ. соч. С. 6–7.

⁶⁸ Левик С. Ю. Записки. С. 592.

⁶⁹ Масловская С. Д. Образ в музыкальном театре: докл. на Межобл. режиссер. конф. 3 дек. 1945 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 489. Оп. 1. Д. 4. С. 14–15. Машинопись с авт. правкой.

⁷⁰ Лель. Указ. соч.

⁷¹ Арабаджи Р. В. Указ. соч. С. 198.

Л. Н. Баканова

- ⁷² Волин В. Указ. соч.
- ⁷³ Лель. Указ. соч.
- ⁷⁴ Левик С. Ю. Записки. С. 632.
- ⁷⁵ Коптяев А. П. Л. Собинов в «Музыкальной Дrame» («Снегурочка») // Вестн. общ.-полит. жизни, искусства, театра и лит. 1918. 28 сент., № 9. С. 4.
- ⁷⁶ Афиша ТМД // Там же. 25 сент., № 7. С. 7.
- ⁷⁷ Коптяев А. П. Указ. соч.
- ⁷⁸ Там же.
- ⁷⁹ Левик С. Ю. Записки. С. 654.
- ⁸⁰ Коптяев А. П. Указ. соч.
- ⁸¹ Левик С. Ю. Записки. С. 380.
- ⁸² Там же.
- ⁸³ Коптяев А. П. Указ. соч.
- ⁸⁴ Там же.
- ⁸⁵ Там же.
- ⁸⁶ Никонов Б. Ретроспективные рецензии // Обзор-ние театров. 1918. 11 мая, № 3731.
- ⁸⁷ Там же.
- ⁸⁸ Левик С. Ю. Записки. С. 681–682.