

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ



Ж. Владыкина-Бачинская

СОБИНОВ

Annotation

Книга посвящена жизни и творчеству великого певца, замечательного представителя русской вокально-театральной школы, Л. В. Собинову.

- [Владыкина-Бачинская Нина Михайловна](#)
 - [I. ЯРОСЛАВЛЬ](#)
 - [II. В МОСКОВСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ](#)
 - [III. ФИЛАРМОНИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ](#)
 - [IV. АРТИСТ БОЛЬШОГО ТЕАТРА](#)
 - [V. В РАСЦВЕТЕ ТВОРЧЕСКИХ СИЛ](#)
 - [VI. МИРОВАЯ СЛАВА](#)
 - [VII. ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ](#)
 - [VIII. В ИСПАНИИ](#)
 - [IX. ЛОЭНГРИН](#)
 - [X. СОБИНОВ-РЕЖИССЕР](#)
 - [XI. В ПОИСКАХ НОВОГО](#)
 - [XII. НАВСТРЕЧУ СВОБОДЕ](#)
 - [XIII. ТРУДНЫЕ ГОДЫ](#)
 - [XIV. СНОВА В МОСКВЕ](#)
 - [XV. ЖИЗНЬ — ВСЕГДА ГОРЕНИЕ](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Л. В. СОБИНОВА](#)
 - [КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР Л. В. СОБИНОВА](#)
 - [ОПЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР Л. В. СОБИНОВА](#)
 - [БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)

- [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
-

Владыкина-Бачинская Нина Михайловна
СОБИНОВ

I. ЯРОСЛАВЛЬ



Спокойно катит свои могучие воды красавица Волга. Но с берега кажется, что река едва дышит, почти не движется. И таким же медленным, сонным кажется с берега движение небольших пароходов, плотов, барж, которые доставляют в города, лежащие по берегам реки лес, скот, муку.

На одном из таких пароходов плавал Василий Григорьевич Собинов. Был он крепостным ярославских помещиков Кокошкиных. Незадолго до «освобождения» крестьян откупился с семьей на волю и подрядился служить у своего родственника, богатого купца-мукомола Полетаева. Заведая хлебным караваном хозяина, Василий Григорьевич разъезжал по Волге от верховьев до Астрахани. Скопив упорным трудом средства, приобрел в Ярославле на Срубной улице (ныне улица Собинова) небольшой двухэтажный дом, где и поселился с семьей.

Был он живой, общительный и пользовался в городе всеобщей симпатией и уважением. А за приятный голос и яркую, образную речь его даже прозвали Златоустом.



В. В. Собинов — отец Л. В. Собинова.

Василий Григорьевич хотел, чтобы и дети его пошли по «торговой части». Виталия, отца будущего великого артиста, Василий Собинов начал брать с собой в дальние поездки по Волге, когда тому не было еще и семи лет. До конца жизни сохранил Виталий Васильевич любовь к «текущей воде» и передал ее всем своим детям.



Е. Ф. Собинова — мать артиста.

В 1868 году Собинов сосватал сыну купеческую дочь Екатерину Федоровну Чистову. «27 октября 1868 года сочетался браком на 21-м году жизни Виталий Васильевич Собинов с девицей Екатериной Федоровной Чистовой на 17-м году от роду», — так записал он это событие в «Семейной книге».



Дом, где родился и провел детские и юные годы Л В Собинов.

«Книгой живота», или «Семейной книгой», называли в семье Собиновых старый адрес-календарь «Памятник веры», изданный еще в сороковых годах.

Это был толстый том в кожаном переплете, с железными застёжками. На свободных листках адрес-календаря записывались, по переходящей от отца к сыну традиции, важнейшие семейные события: рождение детей, отдача их «в ученье», браки, смерть и похороны членов семьи. В книгу заносились также из года в год даты ледохода и ледостава на Волге. Эти записи отражали «профессиональные» интересы Собиновых, развозивших мучные товары своего хозяина по волжским городам.

26 мая 1872 года в «Семейной книге» появилась еще одна запись — о рождении сына Леонида. Сверстниками и товарищами его детских игр были два брата — старший тремя годами Геннадий и Сергей, моложе на четыре года. С сестренками Лизой и Сашенькой — самыми маленькими в семье — Леня сдружился позднее.

Виталий Васильевич Собинов в молодые годы пытался завести собственное торговое дело, но неудачно. Так он и остался после смерти отца служащим у Полетаева. Он приписался к мещанскому сословию. Заработок обеспечивал семье существование хотя и скромное, но все же достаточное для того, чтобы дать детям образование.

В семье крепко сохранялись патриархальные обычаи: беспрекословное

повиновение отцовской власти, соблюдение религиозных праздников, строгая размеренность в распорядке дня. Уклад жизни Собиновых был похож на уклад многих мещанских семей.

Слабая здоровьем Екатерина Федоровна едва справлялась с хозяйством. Погруженная в заботы о младших детях, она не успевала, да и не могла руководить развитием старших мальчиков — Геннадия и Леонида. Отец, отдав сыновей в гимназию (Леня Собинов поступил в Ярославскую мужскую гимназию в 1881 году), считал, что выполнил свой долг, и в воспитание их больше не вмешивался.

Мальчики Собиновы росли без особого надзора. Летом, наскоро позавтракав, спешили к Волге. Там купанье, катанье на лодках или прогулки с товарищами по живописным окрестностям — на Верхний остров, в Яковлевскую слободу, в Полушкину рощу.

В дни весеннего половодья Леня часами простаивал на Стрелке. Заливной луг в месте слияния Волги и Которостли исчезал под водой. Огромное водное пространство простиралось на многие версты, и только на самом горизонте еле видимыми полосками темнели берега.

В сырые, ненастные дни, когда в окна уныло барабанит дождь и по запотевшим стеклам сбегает струйки воды, Леня, уютно примостившись около матери, просил ее рассказать о родном городе. Почему, например, высокий холм на окраине Ярославля называется Тутовой горой? Оказалось, что на том месте крепко бились ярославские дружины с несметными татарскими полчищами. Много полегло в неравном бою защитников города, и долгое время приходили на холм матери и жены оплакивать павших. От старинного слова «туга», что значит горе, скорбь, и пошло название — Тугова гора. Но особенно любил он слушать предание о возникновении Ярославля. В воображении мальчика вставали дремучие леса, когда-то покрывавшие берега Волги, глухой, заросший овраг, в котором, как говорило предание, много веков назад князь Ярослав Мудрый встретился с огромной медведицей. В единоборстве князь одолел страшного зверя и в память о своей победе велел на этом месте заложить город. Это древнее предание оживало и на городском гербе, венчавшем Знаменскую башню — остаток кремля: на нем был изображен поднявшийся на дыбы медведь с секирой на плече.

Рано предоставленный себе, Леня Собинов привык самостоятельно осмысливать происходящие события. А жизнь, окружавшая его, была контрастной и противоречивой.

Свободная, широкая Волга — и бурлаки, тянущие тяжело груженные баржи... Пышность церковных служб, проповедь с амвона о любви к

ближнему, о милосердии — и изнуренные лица, потухшие глаза рабочих, толпы нищих и калек на паперти.

Контрасты уживались рядом и на страницах газеты «Ярославские губернские ведомости», которую регулярно выписывал отец. Именитые и безыменные корреспонденты, захлебываясь от восторга, сообщали о роскоши придворных балов, о торжественных приемах, о благоденствии царской семьи. А в следующих столбцах давались практические советы крестьянам, как во время бескормицы прокормить скот «питательной смесью» из соломы, торфа и ягеля. И совсем редко можно было встретить заметки об эксплуатации детского труда, о несчастных случаях на заводах и фабриках.

Леня рано пристрастился к чтению. Интересных детских книжек в доме почти не было. Нравоучительные рассказы о примерных детях обеспеченных родителей, о том, как они любили помогать бедным и снисходили до дружбы с крестьянскими ребятами, ему мало нравились. Отчасти из подражания отцу, ничего, кроме газет, не читавшего, Леня пристрастился к газетам.

С узких газетных столбцов узнал он и о покушении на царя членов организации «Народная воля», которое произвело на него сильное впечатление. Спустя много лет, будучи уже знаменитым, Собинов даже писал в автобиографии, что он родился почти посередине двадцатилетия, между знаменательными датами русской истории — «крестьянской реформы» 1861 года и народовольческого акта 1 марта 1881 года.

«Позднейшая реакция, охватившая Россию в годы безвременья Александра III, уже не могла повлиять решающе на мою душу, — продолжает Собинов. — Все мои симпатии были за народовольцами, что я, конечно, по-детски осторожно таил в своей душе. Имена Желябова, Перовской, Кибальчича были для меня именами героев, симпатии к которым нужно было скрывать от всех...»

Романтика подвига, ореол славы народных мстителей, страдающих за правое дело, привлекали сердце мальчика, от природы крайне впечатлительного, остро отзывающегося на всякую несправедливость. Когда, уже будучи гимназистом, Собинов стал бывать в доме одного товарища и познакомился с квартировавшими там студентами Демидовского юридического лицея, он узнал от них много такого, чего не печатали в газетах. Студенты рассказывали подробности о подготовке взрывов, об «охоте» народовольцев за царем, о том, какова судьба несчастных, сосланных в самые глухие уголки Сибири. Все эти разговоры еще более укрепляли в мальчике чувство протеста, противления насилию.

В мечтах он видел себя в рядах борющихся за народ, за правду. Так постепенно формировался гражданский облик подростка, определялись его взгляды. Вспоминая молодость, Леонид Витальевич говорил, что душа его всегда стремилась «к общественности, к справедливости и защите обиженного». И то, что, думая о высшем образовании, он решил стать юристом, не было случайностью. Профессия адвоката представлялась ему тогда наиболее соответствующей идеалам служения народу и справедливости.

В гимназии Леонид был одним из лучших учеников. Он рос на редкость любознательным. Выполнять домашние задания не было для него скучной обязанностью. Напротив, Леня делал их всегда с удовольствием, штудировав не только учебники, но и дополнительную литературу.

Мальчик учился ровно по всем предметам. Но особенно увлекался историей и литературой. К языкам он имел блестящие способности. Трудности латинского и греческого для Собинова-гимназиста, казалось, не существовали.

Однажды директор гимназии, преподававший в их классе латынь, раздавая работы с классными тетрадями, объявил Собинову, что ему поставлена единица.

— Не может быть, — вставая с места, спокойно заявил Собинов.

По классу пронеслась волна перешептываний, ученики насторожились и замерли. Директор слегка опешил, а потом рассердился:

— Как так «не может быть»? Что за фразу вы написали! Правило гласит иное.

— Эта фраза написана на основании исключения из правила, которое...

И гимназист бойко процитировал параграф грамматики, трактующий о редком исключении, которое сам директор давно уже позабыл.

— Да, да... вы совершенно правы, — вынужден был признать он и переправил единицу на четверку.

В гимназии Леня Собинов приобрел много друзей. Он охотно помогал отстающим, объясняя уроки удивительно просто и ясно. Несколько робкий начале, мальчик быстро освоился с гимназическим режимом и стал одним из признанных коноводов во всех играх и проказах.

Всему, что доводилось делать, Леня отдавался целиком. А увлекался он многим: и занятиями, и книгами, и купаньем, и коньками, и шалостями. Но уже с малых лет была у него одна страсть, не имеющая себе соперниц. Это было пение.

В семье Собиновых все были от природы щедро наделены голосами.

Дед, Василий Григорьевич, славился приятным голосом. В молодые годы певал под гитару отец; пели братья, пела мать.

Едва услышав голос матери, напевающей сидя за шитьем, Леня настораживался, бросал игру и, подкравшись к двери, застывал, прижавшись щекой к притолоке.

Голос матери, небольшой, не очень звонкий, но полный задушевности и теплоты, шел, казалось, прямо в сердце. Он заставлял замирать от восторга, хотелось слушать, и плакать, и смеяться. Пела Екатерина Федоровна и русские простонародные песни и городские романсы. Случалось, что, сидя летом у раскрытого окна, она погружалась в песню и не замечала, как на улице собиралась толпа слушателей. Заметив присутствие посторонних, молодая женщина смущенно замолкала и торопилась уйти.

Любил Леня петь и сам. Это была даже не любовь, а неистребимая потребность. И чем старше становился Леонид, тем сильнее овладевала им страсть к пению. И, пожалуй, именно потому, что без пения не мыслил своего существования, он так долго не осознавал пения как своего жизненного призвания. Казалось, призвание должно быть чем-то новым, неожиданно найденным в себе, а не тем, к чему так привык с детства, с чем ты родился.

Ни в гимназические годы, ни позднее Леонид не думал стать артистом. Далеки от этой мысли были и отец и мать Собинова. Семья никак не способствовала развитию художественных наклонностей детей. «Ни театра, ни музыки, ни развлечения, — вспоминал впоследствии Леонид Витальевич свое детство. — Все это полагалось в ограниченной дозе, на рождественских праздниках и в последние дни масленицы... Единственным музыкальным инструментом в доме была гитара, которую мы с братом купили за три рубля. На ней нас учил играть отец, — оказалось, к нашему удивлению, в молодости он умел играть. Музыкальные уроки, впрочем, не шли далее общеупотребительных аккордов... На великий пост гитара запиралась в чулан и извлекалась только на пасхе».

Правда, в семье не порицали театр, не внушали детям мысли, что профессия актера «постыдна» для порядочного человека. Здесь просто об этом никогда не говорили. В семье все пели, и все «вышли в люди». Пел дед, но это не мешало ему водить по Волге караваны с хлебом и пользоваться уважением хозяев, пел и отец, пока не сорвал голос, в непогоду командуя разгрузкой баржи. И к звонкому дисканту своего второго сына он относился как к обычному явлению в семье. Он даже

удивился бы, оказался, что его сыновья безголосые, не в родню.



Собинов-гимназист.

В гимназии Собинов сдружился с товарищами по классу Георгием Юргенсоном и Сашей Ивакинским. «У обоих были хорошие голоса, оба были очень музыкальны, и вот мы основали «Хоровое общество», — вспоминает Собинов. — Мы часто собирались вместе и распевали песни, но особенно летом, для чего уходили далеко за город или уезжали по

Волге».

...Хорошо, запасшись немудреной домашней едой — крутыми яйцами, пирогами, ватрушками, сахаром и чаем, прихватив маленький походный самоварчик и посуду, на целый день отправиться на Верхний остров!

Быстро сбегают ноги по крутым ступенькам деревянной лестницы, спускающейся с косогора набережной. Еще несколько шагов по усыпанному галькой берегу, и трое друзей — Саша Ивакинский, Леня Собинов и Егорка Юргенсон — у причала, где мерно покачиваются и трутся друг о друга боками лодки. Найдя свою двухпарку (принадлежавшую родственникам одного из них), приятели рассаживаются по местам. Саша Ивакинский — главный гребец — вдевает уключины, вставляет в них весла, вычерпывает ковшом воду. Егорка Юргенсон ведает хозяйством. Он хлопочет, укладывая в носовую часть продукты и посуду, прикрывает парусиной, чтоб не замочило, пристраивает на корме самоварчик. Проверив, не забыли ли чего, он садится на первые весла. Последним в лодку прыгает рулевой — Леня Собинов. Он усаживается на корме, продевает руки в петлю рулевой веревки, проверяет равновесие лодки.

— Готово? Отдай носовую! — командует Ивакинский.

И вот они на речном просторе.

— А-а-а-а!.. — протяжно, на одной высокой ноте далеко разносится звонкий, озорной, насыщенный до предела весельем и удальством голос Лени,

Лодка идет на одних передних веслах. Ивакинский замер с поднятым веслом. Он с упоением слушает звенящий голос Ленки, всем своим видом говоря: а ну, дружище, протяни-ка еще, еще покрепче! И, словно в ответ, все более сильно и заливисто звучит голос Лени, а сам он, подняв к синему небу возбужденно-счастливое лицо, кажется, весь ушел в этот чудесно несущийся из его сильной молодой груди звук... И только после того, как, по заведенному обычаю, Саша, сильно размахнувшись, но легко и осторожно стучает его лопастью весла по голове, он замолкает, раскрасневшийся от напряжения, но гордый тем, что вытянул.

Дружные взмахи весел легко выносят лодку на середину реки. Леонид правит наискось к противоположному берегу.

— А ну-ка, Ленюшка, грянем нашу любимую! — кричит Юргенсон, всем корпусом налегая на весла.

— «Вни-и-из по ма-а-атушке-е-е, по Волге», — затягивает Леня.

— «По Во-о-о-о-о-олге», — подхватывают гребцы. По-о широко-окому-у-у раздо... вот раздо-о-оолью».

Широко льется песня. Каждый из певцов твердо знает место своего голоса и, допуская различные вариации, всегда чувствует ансамбль и угадывает намерения товарищей. Леня Собинов поет, откинувшись на спинку скамьи и полузакрыв затуманившиеся глаза. Его свежий дискант звенит переливами; и кажется, будто он так же искрится и переливается радостными красками, как брызги воды в солнечных лучах этого чудесного летнего дня...

Высокий дискант Собинова к семнадцати годам перешел в звонкий тенор.

На одном из гимназических благотворительных вечеров в пользу нуждающихся учащихся Собинов, ученик седьмого класса, неожиданно пережил свой первый шумный успех. Произошло это так.

Участники концерта с энтузиазмом готовились к выступлению. Гимназический хор должен был исполнить песню из оперы Вильбоа «Наташа, или Волжские разбойники».

Собинов пел в общем хоре, Саша Ивакинский исполнял соло. Неожиданно дня за три до концерта Ивакинский серьезно заболел ангиной. Хористы приуныли. Регент Воробьев был не менее озабочен.

— А позвольте, Филипп Максимович, мне попробовать спеть, — раздался вдруг голос Собинова. — Я дома пробовал, ничего, выходит...

— Ну, где тебе! — отмахнулся было раздосадованный регент.

Но хор гимназистов дружно завопил:

— Да что вы, Филипп Максимович, пусть попробует! Ленька, запевай!

«Леня Собинов 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, необычайным тембром этого голоса, его силой воздействия на окружающих...» — рассказывал позднее об этом знаменательном вечере товарищ Собинова по гимназии, доктор Д. В. Строкин.

Выступление гимназического хора и в особенности запевалы Собинова имело огромный успех. После концерта гимназисты качали «Леньку», а директор, взволнованный и растроганный, сказал, горячо пожимая ему руки:

— При всех ваших научных успехах не зарывайте вашего голосового таланта!

Это выступление в гимназическом концерте хочется отметить потому, что в нем впервые прозвучал собиновский тенор — голос, неповторимое обаяние которого впоследствии покорило не только Россию, но и всю музыкальную Европу.

Увлечение хорovým и ансамблевым пением, так ярко проявившееся в мальчике Собинове, сохранилось у великого артиста на всю жизнь. Именно хоровое пение в эти ранние юношеские годы имело громадное значение для формирования Собинова как певца. «Пение в хоре считаю главным фактором моего вокального и музыкального развития», — писал Леонид Витальевич в 1934 году.

Любовь к театру, к пению и музыке издавна отличала ярославцев. Широко развитая культура хорового пения опиралась на народное песенное творчество. В Ярославской губернии в те годы собиратели Н. Лопатин и В. Прокунин записали замечательные классические образцы напевов протяжных лирических волжских и ямщицких песен: «Не одна-то во поле дороженька», «Степь моздокская», «Вспомни, вспомни, моя любезная», «Вниз по матушке, по Волге».

Музыкальная жизнь Ярославля во времена ранней юности Собинова складывалась в основном из благотворительных спектаклей, концертов и литературно-художественных вечеров в пользу учащихся. Главными исполнителями были артисты театральной труппы, члены местного Общества любителей музыкального и драматического искусства, гимназисты и студенты Демидовского лицея, театральный оркестр и хоры военной музыки квартировавших в городе полков. Раз или два в год приезжали на гастроли столичные артисты, чаще всего — московские. Среди них особенно запомнились ярославцам концерты Павла Акинфиевича Хохлова, лучшего Онегина на оперной сцене того времени. Выступали гастролеры обычно в городском театре.

В жизни Ярославля театр занимал видное место. Основан он был в 1750 году замечательным русским человеком, сыном ярославского купца Федором Григорьевичем Волковым, и явился первым в России национальным театром. Первыми актерами были Федор Волков, два его брата и И. А. Дмитриевский, воспитанник ярославской духовной семинарии, выступавший на сцене под фамилией Нарыкова

В восьмидесятые годы прошлого столетия ярославский театр считался одним из лучших провинциальных театров. Здесь начинала свою службу Н. Никулина-Косицкая, впоследствии известная актриса Малого театра, замечательная Катерина в пьесе А. Островского «Гроза». Здесь, совсем еще юной, впервые вышла на сцену П. Стрепетова; играли молодые М. Савина, В. Комиссаржевская, И. Москвин. Сюда, на родину русского театра, не раз приезжали на гастроли замечательные артисты Малого театра М. Щепкин, Г. Федотова, М. Ермолова, А. Южин.

В ярославском театре играли такие выдающиеся провинциальные

актеры, как И. Шувалов, создатель образов Эдипа, Шейлока, короля Лира, великолепный комик П. П. Медведев, сын известного антрепренера П. М. Медведева, А. Донская, превосходная актриса на роли комических старух.

Спектакли с участием первоклассных мастеров оказывали сильнейшее воздействие на юношу Собинова, развивая в нем хороший художественный вкус, интерес к искусству жизненной правды и высоких стремлений.

В иные сезоны подбиралась труппа наполовину из опереточных артистов, и тогда ярославские театралы «питались» главным образом опереткой.

Оперетта, водевильные куплеты, немудрое музыкальное сопровождение к мелодрамам — вот и все музыкальное театральное «образование» юноши Собинова. Об опере он до поступления в Московский университет не имел никакого представления.

На посещения театра и концертов часто не бывало денег, да и отец не поощрял этой потребности сына в «благородных зрелищах», разрешая их в «ограниченной дозе на рождественских праздниках и в последние дни масленицы». И, только начиная с четвертого класса, Леня Собинов благодаря личному «заработку» — он занимался с отстающими учениками — получил возможность приобретать книги, бывать в городском театре, не дожидаясь, когда отец даст денег.

Близилось окончание гимназии. Давно стала привычной торжественность ежегодного гимназического акта с обязательным гимном «Коль славен» в начале и неизбежным официальным «Боже, царя храни» в конце, давно прискучили проникновенные напутствия директора выпускникам — верой и правдой служить «престолу и отечеству», не поддаваться соблазнам «крамолы».

И вот Леонид Собинов кончает гимназию.

Вопреки всеобщим ожиданиям, Собинов получает не золотую медаль, а серебряную, имя его, лучшего ученика гимназии, не заносится, как предполагалось, на золотую доску. Как рассказывал сам Леонид Витальевич в автобиографическом отрывке, наиболее вероятным поводом к этому послужило участие его в товарищеской пирушке, которой будущие выпускники отметили окончание первого семестра. Так как подобное времяпрепровождение являлось нарушением правил поведения гимназистов, все участники были подвергнуты наказанию.

Важный вопрос — кем быть? — Леонид Собинов давно решил. 15 июня 1890 года он подал прошение на юридический факультет Московского университета и вскоре получил уведомление о том, что зачислен.

Хотя обучение сына в Московском университете требовало несравненно больших расходов, чем если бы он поступил в местный Демидовский юридический лицей, Виталий Васильевич Собинов уступил просьбам Леонида и разрешил ехать в Москву. Диплом Московского университета обеспечивал преимущества в будущем. Сильно экономя, можно было выкроить, из бюджета скромную сумму на содержание сына. «Учиться хорошо будешь — может быть, и от платы за обучение освободят, а там и стипендии добьешься, ты ведь у меня парень с головой», — напутствовал Виталий Васильевич сына.

Занятия в Университете начинались 1 сентября, но для выполнения некоторых формальностей необходимо было явиться раньше. Проводы были шумные. Вместе с Леонидом Собиновым уезжали в Москву учиться еще трое его товарищей.

Не без грусти покидал юноша милый сердцу Ярославль, родную Волгу, где протекла его юность. Перед Собиновым открывался широкий путь к самостоятельности, к полному проявлению своих способностей. Будущее очерчивалось ясно: он адвокат, защитник справедливости, друг всех «униженных и оскорбленных».

II. В МОСКОВСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ



Наконец и Университет, гордость и слава русской науки, Университет, в чьих стенах раздавались страстные речи Белинского, рождались высокие думы Герцена и Огарева, звучали пылкие стихи Лермонтова!

Здесь учились Тургенев и Гончаров, в этом старинном здании с массивной колоннадой фронтона и широко раскинувшимися боковыми крыльями обитала живая, творческая мысль многих поколений передовых русских ученых!

С трудом протиснувшись сквозь толпу студентов в канцелярию, ярославцы стали разыскивать свои фамилии в списках принятых. Тут их ожидало первое разочарование: в этих списках фамилии одного из них — Бажанова — не оказалось.

— Молодых людей с «хорошим поведением» (то есть заподозренных в неблагонадежности) принимать не будут, — пояснил университетский служащий.

Стремясь обезопасить императорские университеты от проникновения в них революционных элементов, университетское начальство наводило справки в гимназиях о поведении их бывших воспитанников. Малейшего подозрения в «неблагонадежности» бывало достаточно, чтобы перед молодыми людьми закрылись двери высшего учебного заведения.

После многих хлопот и волнений Бажанову разрешили поступить вместо юридического на естественный факультет.

В конце XIX века Московский университет славился научными кадрами в области естествознания, химии, физики и математики. Естественный и физико-математический факультеты возглавляли крупнейшие ученые: физики — П. Н. Лебедев, Н. А. Умов, «дедушка русского воздухоплавания» Н. Е. Жуковский, зоологи — основатель Московского зоопарка А. П. Богданов, М. А. Мензбир, крупнейший

русский биолог К. А. Тимирязев, подарившие человечеству не одно великое открытие.

Но успехи отечественной науки меньше всего интересовали правящие круги.

Министерством просвещения с середины шестидесятых годов заправляли махровые реакционеры — граф Д. А. Толстой и его ставленник И. Д. Делянов. Сменивший Делянова в девяностых годах А. П. Боголепов, ярый монархист и реакционер, продолжал борьбу с революционно настроенным студенчеством, увольняя прогрессивных деятелей из среды профессоров.

«Лучше иметь на кафедре преподавателя со средними способностями, чем особенно даровитого человека, который, несмотря на свою ученость, действует на умы молодежи растлевающим образом», — любил говорить Делянов.

Понятно, что в открытиях замечательных русских физиков, химиков и естествоиспытателей правительство видело подрыв авторитета религии, а в трудах прогрессивно настроенных историков — потрясение основ русской государственности. Из боязни развития свободомыслия правительство запретило чтение наиболее «опасных» в этом отношении дисциплин: например, философию права.

Не лучшим было и положение студентов. В Университете они попадали в обстановку казенщины и полицейской слежки. За поведением молодых людей, помимо инспекторов, следил целый штат педелей^[1].

Прежде чем получить в канцелярии билет на жительство, каждый вновь поступающий должен был заполнить бланк с обязательством не участвовать в студенческих организациях — землячествах и кассах взаимопомощи.

На юридическом факультете гнет реакционного чиновничества был наиболее ощутителен. Царское правительство делало все возможное, чтобы воспитать из студентов верных слуг престола. Однако, несмотря на усилия университетского начальства, именно студенты-юристы были наиболее активными участниками революционного студенческого движения. Никакие запреты не могли сломить дух свободолюбивой молодежи. Демократическая часть студенчества стойко защищала свои интересы от посягательств университетского начальства, которое готово было раздуть незначительный инцидент до степени серьезного конфликта. Очень скоро столкнулся с подобными фактами и юрист-первокурсник Собинов.

На одном из студенческих собраний обсуждалось издание лекций ^[2].

Кто-то из присутствующих высказал ряд совершенно, казалось бы, невинных деловых предложений. Придя на следующий день в Университет, Собинов увидел, что вчерашний оратор объясняется по поводу своей речи с инспектором. «Оказывается, ее передали в совершенно искаженном виде. Ректор сказал, что самое снисходительное, если этого студента уволят по его собственному прошению», — возмущенно писал Собинов в Ярославль другу своего детства Марусе Большаковой.

Страшась распространения среди демократической части студенчества революционных идей, начальство специальными распоряжениями запрещало всякие проявления общественной солидарности учащихся.

Во главе Университета в те годы стоял ректор Иванов. Человек крайне нерешительный, он как огня боялся студенческих волнений: «Его физиономия только и говорит: «Дайте мне умереть спокойно», — пишет о нем Собинов. — Когда во время беспорядков ему приходится появляться перед лицом расходившейся толпы, его выводят под руки...» Одним из поводов для возникновения волнений начальство считало просьбы студенчества о панихидах по прогрессивным общественным деятелям. Однажды Собинов оказался в числе студентов, обратившихся к ректору за разрешением отслужить панихиду по Шелгунову. «От страха у него (ректора) челюсти затряслись... он заявил, что дело не обойдется без попечителя, а может быть придется посылать телеграмму министру. И действительно, от попечителя было прислано разъяснение: «...так как всякого рода просьбы о панихидах... вызываются только желанием устроить демонстрацию...запрещается и заикаться об этом», — продолжает Собинов.

Настороженно относилось начальство и к таким, казалось бы, безобидным студенческим объединениям, как землячества и кассы взаимопомощи. Чтобы помогать этим организациям, надо было иметь гражданское мужество. Леонид Собинов с первых же дней пребывания в Университете стал одним из самых активных участников всех общественных начинаний студенчества. Записавшись в ярославское землячество, он стремился оживить его работу. Много энергии отдавал организации кассы взаимопомощи и искренно огорчался, что касса ярославского землячества была в то время чуть не самой бедной.

В землячествах под видом вечеринок устраивались также диспуты и доклады на различные общественно-политические темы. Посещал такие доклады и Собинов. Среди его университетских друзей было немало «неблагонадежных». Одного из них, Катрановского, за участие в студенческих беспорядках вскоре даже исключили. Собинов и здесь

оказался верным товарищем. С его помощью Катрановскому удалось поступить в Демидовский лицей. Зная стесненное материальное положение Катрановского, Леонид упросил отца за недорогую плату сдать ему комнату в доме Собиновых.

Материальное положение студенчества в дореволюционной России было крайне тяжелым. В 1890 году вновь повысили плату за обучение. Частное благотворительное Общество вспомоществования беднейшим студентам не могло удовлетворить огромного числа просьб о пособиях на взнос платы. За талонами на дешевые обеды в столовые общества студенты дежурили целыми ночами. В особенно тяжелые условия были поставлены первокурсники, так как они не освобождались от платы за учебу и, как правило, не получали ни стипендии, ни пособий (этими привилегиями пользовались преимущественно студенты старших курсов). Чего только не приходилось делать студентам в поисках заработка! Они давали уроки, позировали художникам, разъезжали на дачных поездах контролерами, распространяли рекламы, работали в редакциях газет, секретарями в конторах торговцев, у присяжных поверенных, статистами и хористами в театрах, певчими в церквях, играли в ресторанных оркестрах. И на эти скудные заработки жили.

Собинову тоже надо было как-то обеспечивать свое существование. Денег, которые присылал отец, конечно, не хватало. Юноше повезло: удалось найти «вечный урок» у состоятельного купца. Леонид репетировал сначала старших, а затем младших детей. Немного легче стало со второго курса: Собинова освободили от платы за учебу. Кроме того, ему, как способному студенту, Общество вспомоществования студенчеству платило стипендию — двадцать пять рублей в месяц.

Собинов и в Университете не изменил своей привычке учиться отлично. Его симпатии к профессорам определились довольно быстро. В письмах к М. Большаковой Собинов подробно и остроумно описывает учебные занятия в Университете. Его оценки отдельных профессоров, критика лекционных курсов вскрывают пытливого, живой ум юноши, не мирящийся с схоластической рутинной. «Отношения к профессорам вполне определились, — пишет он 14 сентября: — я хожу только на лекции Боголепова (история римского права). Зверева (энциклопедия права), пожалуй, на лекции Филиппова (по русскому праву) и Чупрова (политическая экономия). Остракизму подверглись: Дроздовский с его историей русского права и поп Сергиевский с его богословием. Дроздовский говорит ужасно монотонно, скучно, сонно, вяло, предлагает слушателям конспект истории борьбы удельных князей, почти без всякого

отношения к праву, а Сергиевский не слушается, потому что «читает богословие...».

«...Одни голые факты. Имена и цифры, цифры и имена. А больше ничего и нет. А руководящую мысль откапывай, где хочешь, сам», — жалуется он на того же Дроздовского в другом письме.



Собинов-студент.

В те времена студентам Университета разрешалось посещать лекции по своему выбору. Это давало Собинову возможность слушать лекции по философии и истории, которые читались на других факультетах.

Кроме того, свободное посещение лекций позволяло выкраивать время и на занятия пением, о котором Леонид никогда не забывал

Одним из первых среди новичков он записался в студенческий хор и

явился к регенту.

— Какой голос? — спросил тот.

— Тенор.

— Записывайтесь в первые тенора, — сказа.7 регент.

— А попробовать голос? — удивился Собинов.

— Не нужно, — ответил, усмехаясь, регент: по одному звуку речи Собинова он определил наличие высокого голоса.

С этого дня Леонид Собинов становится непременным участником всех выступлений студенческого университетского хора. Руководил им в течение ряда лет опытный хоровой дирижер (регент, как тогда называли) В. Г. Мальм. Оркестром студентов управлял талантливый молодой композитор и дирижер Н. С. Кленовский, ученик И. Г. Рубинштейна. И оркестр и хор студентов неизменно участвовали в традиционных ежегодных концертах Университета, которые проходили в большом зале бывшего российского благородного собрания (ныне Колонный зал Дома союзов). Первое публичное выступление Собинова в Москве состоялось на одном из таких концертов 3 ноября 1891 года.

Помимо студентов, в этих концертах безвозмездно выступали лучшие артисты Москвы, имена которых служили гарантией полного сбора. Молодежь, в свою очередь, платила им самой искренней привязанностью и восторженным поклонением. Мало кому на долю выпадали такие аплодисменты, какими награждали участников этих благотворительных вечеров.

Радость, получаемая от пения, заставляет Собинова искать товарищей, как и он, «голосистых». И там, где появлялся Леонид, — на студенческих вечеринках, гуляньях, в компании друзей — всегда было весело, шумно, и, конечно, не обходилось без песен.

«Представь себе, — пишет Собинов М. Большаковой, — небольшая комната, битком набитая народом, жара выше 20°, со всех градом льет, посреди комнаты на стуле стоит белобрысый студентик и тянет вовсю: «Коло млыну, коло броду», размахивая в такт измятой фуражкой. Это был я — да, я!!»

Леонид Собинов очень скоро стал признанным певцом среди своей студенческой братии.

И чем больше поет Собинов, тем сильнее становится желание учиться петь. Одно время он мечтает о том, чтобы поступить в хоровой класс Оперно-драматического товарищества. Препятствием являлось одно: плата за учебу. Каждый студент — участник товарищества должен был внести 5 рублей в год. Конечно, сэкономить за год пять рублей было не очень

трудно. Но тогда пришлось бы отказаться от частого посещения театра. Между тем Собинов уже не мог жить без театра.

Вспомним, ведь именно в те годы родилась та дружба между студентами Университета и передовыми художниками Малого театра, которая жива и поныне. Поэтому неудивительно, что первый театр, куда попал Собинов, очутившись в Москве, был Малый театр. Собинову повезло. Шла драма Суворина «Татьяна Репина». Играла Ермолова. Искусство великой русской актрисы покорило юного студента. После того как занавес опустился в последний раз и в зале потушили свет, захотелось немедленно бежать в кассу и приобрести билеты на все спектакли с участием Ермоловой... Восторг и преклонение перед гениальной актрисой возросли, когда он увидел ее в ролях Иоанны д'Арк в шиллеровской «Орлеанской девице» и Негиной в «Талантах и поклонниках» Островского, в «Федре» Расина. Понятно и близко было и искусство темпераментной, блестящей Федотовой, и изящное дарование Лешковской, и высокий гражданский пафос Южина, и проникновенность и лиризм Ленского. Садовские, Медведева, Музиль оживляли галерею образов Островского и Гоголя. Эти непревзойденные мастера русской речи заново раскрывали перед Собиновым неисчерпаемые красоты и богатство родного языка.

Часто посещал Собинов также театр Корша. Здесь играли великолепные актеры: Блюменталь-Тамарина, Бороздина, Глама-Мещерская, Андреев-Бурлак, Киселевский, Орленев и другие. Прекрасным культурным начинанием явились коршевские утренники, дававшиеся по удешевленным ценам для учащейся молодежи. На утренниках ставились преимущественно пьесы классической и западной драматургии. Билеты, оставшиеся непроданными, Корш отсылал в Ляпинское студенческое общежитие, делая на них большую скидку. Через своих друзей — обитателей Ляпинки — Собинов доставал дешевые билеты и таким образом пересмотрел в театре Корша почти весь его репертуар.

Но как ни хороши были спектакли с участием Ермоловой и Орленева, а Большой театр манил все больше, становился самым любимым. Там, как казалось Собинову, он не только получает художественное наслаждение, но и учится искусству пения.

Труппа Московского Большого театра славилась в это время замечательными певцами-солистами, великолепным хором, первоклассным оркестром и непревзойденным в мире балетом.

Среди певиц и певцов выделялись в те годы артистки А. Скомпская, А. Каратаева, Ф. Литвин, Н. Салина, М. Эйхенвальд, А. Фострем (сопрано), Л. Александрова, В. Гнучева, Л. Звягина, А. Крутикова, Е. Лавровская (меццо-

сопрано), тенора А. Барцал, Л. Донской, Н. Преображенский, баритоны П. Хохлов и Б. Корсов, басы И. Бутенко, С. Власов, В. Майборода, В. Тютюнник.

Легко представить, с каким трепетом молодой Собинов слушал впервые «Демона» на сцене Большого театра.

Лучшая опера А. Г. Рубинштейна прочно вошла в репертуар Большого театра благодаря П. А. Хохлову, создавшему правдивый лирико-трагический образ лермонтовской поэмы.

Павел Акинфиевич Хохлов был одним из тех замечательных русских певцов-художников, искусство которых подготовило почву для развития творчества Шаляпина, Собинова, Неждановой, Ершова. Среди ролей, исполняемых Хохловым, непревзойденным до сих пор остался образ Онегина. Хохлов был лучшим Валентином в «Фаусте», блестящим Неверром в «Гугенотах», замечательным Игорем в опере Бородина «Князь Игорь». За какую бы партию ни брался певец, все у него получалось превосходно. Этому способствовали чарующий голос, благородная внешность, врожденная музыкальность и та вечная неудовлетворенность достигнутым, которая всегда отличает подлинного артиста.

...На галерке жарко и душно. Посетители последнего яруса не очень церемонятся: и на ногу наступят нечаянно и толкнут слегка, а если что не понравится на сцене, то и присвистнут. Но Собинов ничего этого не замечает. В ожидании поднятия занавеса он еще и еще раз перечитывает программу, в которой жирной типографской краской напечатано: «Демон — П. А. Хохлов, Синодал — А. И. Барцал».

После короткого оркестрового вступления медленно поднимается тяжелый занавес. Сквозь тускло-синие нагромождения камней просвечивает темное небо. На его фоне — силуэт фантастической фигуры. Серый широкий хитон почти сливается с цветом декораций, и только лицо с большими глазами, которые, казалось, видели что-то недоступное простому человеческому взору, выделяется в свете рефлектора. Мятежной⁷ тоской повеяло от первых же слов Демона:

Проклятый мир, презренный мир,
Ненавистный мне мир!

Голос, про который современники говорили, что это звучащий ограненный алмаз, захватил зал. Собинов весь превратился в слух. Но постепенно его увлек не только замечательный голос певца, но и сложный,

глубокий образ лермонтовского героя, оживший в взволнованных интонациях и искренней, благородной игре артиста. В тот памятный вечер Собинов ясно понял смысл фразы, которой определяли искусство Хохлова: «Этот певец умеет петь сердцем». Через несколько лет эти же слова скажут о самом Собинове.

Но в тот момент мог ли скромный студент, слушая бархатный голос Демона-Хохлова, любуясь пластичностью его движений, предполагать, что когда-нибудь станет партнером этого артиста? Мог ли он думать, наслаждаясь лирической арией Синодала «Обернувшись соколом», что через несколько лет сам заорожит этой арией зрительный зал Большого театра? Если бы в тот вечер кто-нибудь сказал об этом застенчивому юристу-первокурснику, он искренно, от всей души рассмеялся...

С жадностью вбирает в себя Собинов оперную культуру. Он не пропускает случая послушать и мастеров итальянской школы, особенно такого прославленного певца, как Анджело Мазини. Божественный, несравненный — вот эпитеты, которые обычно присоединяли современники к имени этого великого художника и поэта звуков.

В тот год итальянская труппа выступала в театре Корша. Мазини пел свой лучший репертуар. Студенты простаивали ночи на морозе, чтобы заполучить билет. Цены были неимоверно высоки. Но с помощью товарищей-студентов Собинов ухитрился послушать Мазини в «Фаворитке», «Риголетто», «Сельской чести», «Фаусте» и «Лоэнгрине». Больше всего Мазини понравился ему в «Лоэнгрине». Исполнение этой партии итальянским певцом явилось для Собинова откровением.

Подобно большинству итальянских певцов того времени, Мазини не придавал большого значения сценической стороне роли. По словам оперной певицы Н. В. Салиной, «короля теноров хорошо было слушать с закрытыми глазами, и тогда тембр его чарующего голоса мог унести вас в заоблачные высоты... Какой это был бесподобный певец!. В его голосе было все: и сила, и нежность, и легкость, и богатство мягких, чарующих оттенков... Пел Мазини с каким-то особым, одному ему присущим мастерством».

За чудесный голос, поразительное, тончайшее умение владеть им слушатели прощали Мазини все его недостатки — и недоработанность сценического образа, и шаблонную жестикуляцию, и во всех ролях одно и то же лицо (Мазини никогда не гримировался, считая, что раз публика пришла слушать его пение, то пусть и смотрит на него, каков он есть).

На склоне лет Мазини очень берег свое горло и потому еще более пренебрегал искусством сценической правды. Вот один из спектаклей тех

лет.

На сцене коршевского театра шла опера «Риголетто». Переполненный зрительный зал. Увертюра проходит в напряженном молчании — публика ожидает выхода Герцога. Наконец на сцене появляется какая-то странная фигура в шубе и шапке. За ней следует человек в безукоризненном фраке и белом галстуке. Он снимает с вошедшего шубу, шапку, разматывает обвивающий шею бесконечный шарф — и перед глазами онемевшей от изумления публики предстает Мазини в костюме Герцога..

Мазини запел. После нескольких слабых нот чудесный голос его полился легко и свободно, достигая самых отдаленных уголков зала. Мазини кончил. Тот же человек во фраке одел его, замотал шею шарфом и усадил на сцене в кресло в ожидании следующего номера. Зрители неистовствовали, требуя «биса», но «божество» не шевелилось, и публика начала успокаиваться.

Наступила минутная тишина. И вдруг откуда-то сверху прозвучал негромкий, но необыкновенно певучий тенор: «Мазинии-и! Bravo-o-o!»

В зрительном зале встрепенулись. Сам Мазини удивленно поднял голову и глянул туда, откуда раздавалось «bravo-o!» Ухо прославленного певца что-то уловило...

Студент Катрановский (со слов которого рассказан этот эпизод) узнал голос своего однокурсника — юриста Собинова.

Юношу Собинова неодолимо влекло туда, где пели.

Выручало-Собинова только то, что в ансамбле, как ему казалось, его слабый голос почти не был слышен. Зимой 1891 года в Москву приехала труппа украинских актеров, ставившая драмы и оперетты. Во главе группы стояла замечательная украинская артистка Заньковецкая. Приятели Леонида — украинцы уговорили поступить в хор и Собинова. Так неожиданно будущий артист близко соприкоснулся с театром. Но это было больше, чем просто заработок на жизнь и знакомство с театром.

В труппе Заньковецкой Собинов впервые почувствовал себя артистом и' вдохнул запах кулис. Украинская труппа ставила пьесы украинских драматургов, а также национальные комические оперы: «Запорожец за Дунаем», «Наталка-Полтавка», «Сватанье на Гончаривци». Мелодичная, душевная, яркая украинская музыка, мягкий и благозвучный язык крепко полюбили Собинову. Впоследствии он даже изучил в совершенстве украинский язык и находил его одним из самых музыкальных.

Юный хорист рад был проводить в театре дни и ночи. Но наступила весна, а с ней пришли и экзамены. Собинов засел за учебники.

«Теперь в голове стройными, а может быть, и не совсем стройными

рядами расположилось Римское право, как в былые времена латинская грамматика, — комически описывал он свою подготовку к экзаменам Марусе Большаковой. — Скорчившаяся над столом фигура с стриженной наголо головой сидит и пристально смотрит в разложенный перед ней манускрипт. По временам странная фигура бормочет что-то про себя... вдруг фигура вскакивает, выкидывает какое-ни-будь антраша перед зеркалом и начинает ходить по комнате, прищурив глаза и делая какие-то выкладки на пальцах. Это я подвожу итоги выученному. Прибавить сюда еще, что иногда манускрипт отодвигается в сторону и фигура во все горло завывает: «Поймешь ли ты души моей волненье!» — и вот полная картина, как я читаю лекции. Послезавтра экзамен: душа уходит в пятки, а там еще большее мученье...»

«Сейчас только с экзамена. Получил пять!» — пишет он в другом письме

В общем у Собинова сложилось впечатление, что «не так страшен черт, как его малюют», — и перед следующим экзаменом он уже не так волновался, тем более, что обстановка была деловая, без нарочитой торжественности.

Получив по всем дисциплинам высший балл — пять, Собинов перешел на второй курс.

III. ФИЛАРМОНИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ



Шло время, а вместе с ним росло неодолимое желание учиться пению. Ни участие в университетском хоре, ни успехи на студенческих вечеринках уже не удовлетворяли Собинова. Не раз, проходя мимо Московского филармонического училища, Собинов невольно замедлял шаги. «Меня так и подмывало зайти туда и попросить, чтобы поучили петь», — вспоминал он впоследствии. «Я до сих пор не могу объяснить себе вполне отчетливо, почему объектом моих стремлений было исключительно Филармоническое училище, — продолжает он. — 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».

Может быть потому, что консерватория к чему-то обязывала, так как готовила профессионалов. В Филармоническом же училище занимались «для души» многие студенты разных учебных заведений и просто служащая молодежь.

Московское филармоническое училище было основано в конце семидесятых годов Петром Адамовичем Шостаковским. Прекрасный пианист и дирижер, он некоторое время преподавал в Московской консерватории. Покинув ее из-за разногласий с Н. Г. Рубинштейном, Шостаковский основал собственную музыкальную школу, которая вскоре была преобразована в Филармоническое училище с музыкальным и драматическим отделениями (В Москве до этого не существовало специального учебного заведения для подготовки к сцене драматических актеров и лишь при московских императорских театрах были драматические отделения.)

К занятиям на драматическом отделении Шостаковский привлек крупнейших мастеров сцены: актеров Малого театра О. А. Правдина, А. И. Южина, драматурга и режиссера Вл. И. Немировича-Данченко и других. На

музыкальном отделении теоретические классы вели композиторы П. А. Бларамберг, А. А. Ильинский, известный музыкальный критик С. Н. Кругликов. Состав педагогов по специальностям был также очень силен. Сам Шостаковский вел классы фортепьяно и дирижерский.

Филармоническое училище очень скоро завоевало себе прочную репутацию и в восьмидесятых годах уже получило право консерватории, то есть окончившие училище «получали права музыкантов и певцов — профессионалов.

Неутомимый Шостаковский возглавлял и концертную деятельность Филармонического общества. Он много сделал для ознакомления москвичей с творчеством тогда еще молодых композиторов Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Очень охотно выступал он и в студенческих концертах Московского университета. На одном из них (осенью 1891 года), ожидая в артистической своего выхода на сцену, он заслушался стройным звучанием студенческого хора. Тут же ему пришла идея пригласить студентов-хористов принять участие в экзаменационном спектакле Филармонического училища. Увидев случайно в антракте Собинова, он задержал его и спросил, не согласятся ли студенты-хористы участвовать в этом спектакле.

— Мы задумали поставить «Сельскую честь» Масканы. Музыка увлекательная, партии солистов уже распределены между нашими выпускниками, а вот мужского хора достаточного собрать не можем. Поддержите? — дружески улыбаясь, обратился Шостаковский к Собинову. — Ну-ка, кликните клич вашим друзьям!

Студентов упрасивать не пришлось, к концу вечера длинный список желающих был вручен Шостаковскому. Набралось человек двадцать пять, и все с хорошими голосами.

Начались репетиции объединенного хора. Вначале между учениками и студентами возникло «соперничество в высоких нотах». Но с течением времени, когда студенты и ученики училища перезнакомились и сдружились, все само собою сгладилось. Нечего и говорить, что Собинов был одним из самых усердных и аккуратных хористов. Когда миновала первая стадия разучивания, «а репетиции стал приходить Шостаковский. Собинову казалось, что профессор порой прислушивается к его голосу. Юный певец не ошибся. Хотя голос Леонида Собинова и не отличался особой силой, но обаятельный тембр, удивительная мягкость певческой манеры, необычайная для певца-любителя строгость и ритмичность исполнения, быстрота, с которой он схватывал указания хормейстера и дирижера, свидетельствовали о его незаурядной музыкальности.

Однажды Шостаковский предложил Собинову как-нибудь зайти к нему в кабинет Догадываясь, что разговор будет о его голосе, Собинов возликовал, но преждевременно. Ему не повезло: он заболел инфлюэнцией. Собинов мужественно боролся с болезнью и, несмотря на высокую температуру, оставался на ногах. В таком полубольном состоянии он явился к Шостаковскому. Голос звучал чисто, но так слабо и «потусторонне», что Шостаковскому ничего не оставалось делать, как обнадеживающе пообещать, что со временем голос, конечно, усилится. Собинов очень переживал первую свою неудачу, ему казалось, что не осталось никакой надежды на поступление в Филармоническое училище, что вообще голос его никуда не годится и все мечты о пении лучше бросить.

Ближе к весне, когда кончился зимний сезон и освободилось помещение Большого театра, репетиции были перенесены на сцену. Какой огромной показалась она студентам! Знакомое трепетное чувство, уже испытанное в Украинской труппе Заньковецкой, охватило Собинова. Он снова был по ту сторону рампы, опять вдыхал своеобразный, ни с чем не сравнимый запах кулис, видел нагромождения декораций... Необъяснимая притягательная сила толкала его в этот чудесный мир, чувство, в котором тогда он и сам не мог разобраться.

Спектакль прошел блестяще. Но, к великому сожалению Собинова, этим волнующим вечером и окончилось творческое содружество с учениками Филармонии. Наступили будни. Собинов опять засел за лекции.

Тосковали по Филармонии и другие студенты, участвовавшие в хоре. Встречаясь на спевках университетского хора, они без конца вспоминали свои первые артистические радости.

— А что, друзья, не поздравить ли нам Петра Адамовича с праздником? — предложил кто-то в пасхальные дни.

Мысль понравилась. Тотчас составили поздравительное письмо. Его подписали шестнадцать студентов, оставшиеся на весенние каникулы в Москве, участников спектакля «Сельская честь».

Шостаковский, тронутый вниманием молодежи, не замедлил с ответом и пригласил всю компанию к себе. Завтрак прошел весело и оживленно. Когда гости собрались уходить, Шостаковский, прощаясь с Собиновым, сказал:

— Не хотите ли вы серьезно поучиться пению? Если согласны, приходите осенью на пробу.

Не находя слов от охватившего его волнения, Собинов только молча поклонился и быстро вышел вслед за другими.

Разговор с Шостаковским окрылил Собинова. Вспоминалась неудачная проба зимой у того же Шостаковского. Но тогда он пел полубольной и, конечно, сделал ошибку, что показался в таком виде! Теперь же он сможет, а главное — должен спеть хорошо. Надо только сдать университетские экзамены и опять можно приняться за пение.

Свое заветное желание учиться петь Леонид держал от всех в строжайшей тайне. Приехав на каникулы домой, он ничего не сказал ни отцу, ни братьям о предстоящей осенью пробе голоса. И хотя с нетерпением и даже страхом ожидал того дня, но внешне оставался жизнерадостным, веселым проказником, готовым принять участие в любой мальчишеской забаве.

В родном Ярославле Леониду жилось весело. С его появлением в родительском доме все становилось вверх дном: то он затевал шумную возню с младшими сестрами, то увлекал их на загородные прогулки, то собирал товарищей — попеть. Дом заполнялся звуками его голоса. Пел и напевал он постоянно, несмотря на отцовские одергивания. Не успевал Виталий Васильевич прервать опереточные куплеты «Ходил три раза кругом света», как с антресолей уже несло «Мой миленький дружок, любезный пастушок». Если же случалось молодому юристу в шутку изобразить козла или барана, Виталий Васильевич сердился по-настоящему, считая, что будущему адвокату неприлично издавать такие дикие звуки. Единственно, что всегда с удовольствием слушал отец в исполнении сына, это народные русские песни.

— Люблю слушать, как он поет, но не люблю разговоров о пении, — говаривал нередко Виталий Васильевич.

В мечтах он давно видел Леню всеми уважаемым нотариусом, прокурором или присяжным поверенным. Чрезмерная любовь сына к пению заставляла его настораживаться, внушала смутную тревогу.

Настороженно прислушивался к своему голосу и Леонид, но его беспокоило и огорчало совсем иное.

— Вот бы мне такой баритон, как у Байздренка, или бас, как у Борейши! — говорил он часто, вспоминая густые сильные голоса товарищей-студентов. — А тенор! Куда мне с ним?

Близилась осень, а с нею и обещанная Шостаковским проба. С особенным волнением возвращался на этот раз Собинов в Москву.

Просматривая дома ноты, пробуя тот или другой роману арию, юноша вдруг остро почувствовал, как незрело у него одно, другое, третье. Ведь до сих лор он пел, полагаясь только на свой вкус и музыкальность. Безоговорочные одобрения товарищей и знакомых не в счет. И надо же,

чтобы в самый последний момент, когда изменять что-либо уже поздно, пришли сомнения. Недавно еще он окончательно отобрал романсы и песни для пробы, а вот сейчас хоть начинай все заново. В волнении ходил он по комнате, мучительно сознавая свое бессилие что-либо исправить или улучшить.

Наконец наступил день экзаменов. За экзаменационным столом сидели преподаватели сольного пения, которых Собинов не раз встречал в училище: С. М. Бижеич, А. М. Додонов и М. И. Махина.

Собинов разделял общепринятое в то время мнение, будто мужчине лучше заниматься у мужчины, и поэтому заранее скидывал со счетов Махину.

Репутация Бижеича в училище была далеко не лестная. Познакомившись во время репетиций «Сельской чести» с некоторыми учениками Филармонии, Собинов много наслышался о неблагоприятных в его классе. Были примеры, когда его ученики по неизвестным причинам бросали петь, а некоторые открыто говорили, что надорвали голоса.

Больше других привлекал Додонов, популярный московский тенор, лишь недавно покинувший сцену.

Начался экзамен От волнения Собинов не слышал, как пели другие. Наконец вызвали его. Первый романс «Азру» Рубинштейна юноша начал дрожащим голосом, но вскоре овладел собой и уже на второй половине вещи почувствовал себя свободнее. Следующий романс, «Цецилию» Гуно, он пропел без всякой робости. Еще лучше прозвучала «Ах, ты, ноченька» Глинки. Эта песня в памяти Собинова была неразрывно связана с образом матери. Еще в детстве он бессознательно перенял многое от ее манеры петь русские песни — необыкновенную задушевность, мягкость, чистоту — и теперь все это вкладывал в свое исполнение.

— Довольно! — словно из какого-то другого мира прозвучал голос Шостаковского. — Вы приняты. У кого хотели бы заниматься — спросил он вполголоса, подойдя к Собинову.

— У Додонова, — громко ответил юноша.

— Зайдите завтра справиться! — буркнул Шостаковский, явно недовольный его выбором. При всех своих высоких качествах организатора и музыканта Шостаковский в вокальной педагогике разбирался не очень хорошо и искренно считал лучшим преподавателем в училище Бижеича. В его класс и хотел он отдать Собинова.

Но сердитый тон Шостаковского не смутил Собинова. Он внутренне чувствовал, что теперь все сложится хорошо, в том числе положительно решится и немаловажный для него вопрос о плате. И действительно, на

следующий день в канцелярии училища Собинову сообщили, что он зачислен бесплатным учеником в класс профессора Додонова.

Александр Михайлович Додонов принадлежал к числу выдающихся артистов московской оперной сцены 1870 — 1880-х годов. Его исполнительское творчество ярко охарактеризовал П. И. Чайковский. Со страниц музыкально-критических статей композитора встает живой образ молодого Додонова — темпераментного, вдумчивого и взыскательного художника.

Чайковский неоднократно подчеркивал мастерство Додонова-вокалиста, который обладал не особенно сильным голосом, но тем не менее успешно выступал в труднейших партиях, требующих насыщенного большого звука. Он был великолепным Сабининым в «Иване Сусанине» Глинки и с успехом пел арию «Братцы, в метель», которая часто выпускалась тенорами из-за ее трудности.

Лучшими партиями Додонова, кроме Сабинина, были Финн в «Руслане и Людмиле» Глинки, Князь в ««Русалке» Даргомыжского, а также Торопка Голован в «Аскольдовой могиле» Верстовского.



А. М. Додонов.

Оставив сцену в 1891 году, А. М. Додонов перешел на педагогическую работу. Свой разнообразный творческий опыт вокалиста он обобщил в книге «Руководство к правильной постановке голоса, развитию и укреплению голосовых органов и изучению искусства пения». Судя по этому «Руководству», Додонов имел все данные выдающегося педагога. Он совершенно правильно утверждал, что «не количество упражнений, а качество и манера исполнения формируют певца», считал обязательным для каждого занимающегося пением хорошо изучить процесс образования звука, знать устройство голосовых органов: «Певец, который не знает тайн своего искусства и причин, обуславливающих его эффекты, представляет собой неполный талант, он раб своего голоса, а не господин».

Наделенный от природы редкой музыкальностью и вокальной восприимчивостью — свойством, обязательным для певца, — Собинов многое усваивал на лету. По его собственному признанию, он спел у Додонова не больше шестнадцати сольфеджий и больше всего занимался тем, что старался петь, как поет сам Додонов. Он с легкостью овладел основными певческими навыками, необходимыми для исполнения довольно сложных произведений. А красота тембра, музыкальность и общая культура делали его исполнение интересным уже в эти первые годы ученичества.

Додонов с радостью отдавал свои знания способному ученику. Не скупился и на похвалы. Однако сам Собинов относился к своему исполнению очень критически, чутко прислушивался к оценке товарищей и печатным отзывам об ученических концертах его класса.

Несмотря на то, что Университет требовал много сил и времени, первый год занятий в Филармоническом училище прошел настолько удачно, что Собинова сразу перевели на третий курс. Столь быстрые успехи свидетельствовали о выдающейся одаренности молодого певца.

Общительный, необычайно симпатичный Леонид Собинов и в Филармоническом училище очень скоро приобрел много друзей и товарищей, как и он, энтузиастов музыкального искусства. Особенно близко сошелся он с «захарьевцами» (так называли учеников Филармонии, живших в меблированных комнатах Захарьева на углу Кузнецкого моста и Рождественки). Образовался небольшой кружок. В него входили певец-баритон А. Альтшуллер, пианист Б. Плотников, контрабасист С. Кусевицкий, сестры Шпигель (Роза — певица и Анна — пианистка), Ю. Энгель, впоследствии музыкальный критик. Здесь часто собиралась молодежь из Филармонии, Университета, с Высших женских курсов, Училища живописи. Вскладчину покупали недорогую закуску — булки, колбасу, знаменитые филипповские калачи. Иногда жарили и бифштексы, покупали несколько бутылок пива. Отдав дань гастрономии, молодежь с жадностью набрасывалась на музыку. Слушали затаив дыхание трио Чайковского, вдохновенные произведения Бетховена — «Крейцерову сонату», «Патетическую», «Лунную», «Аппассионату»...

Но вот у пианино появлялся Собинов с охапкой нот, и со всех сторон сыпались «заказы»: «Азру», «Чаруй меня», «Ни слова, о друг мой», «Забывать так скоро!» И молодой певец пел. Пел один, пел вдвоем с Розой Шпигель, пел со всеми вместе, запевая хоровую песню. Исполнение перемежалось жаркими спорами о певцах, об искусстве...

Еще в первые месяцы учебы в Филармоническом училище Собинов

познакомился с двумя милыми девушками: Марией Федоровной Каржавиной и Елизаветой Александровной Собиновой. Маша Каржавина училась в классе Додонова. У нее было сопрано драматического оттенка. Лизочка Собинова оказалась двоюродной сестрой Леонида, дочерью старшего брата его отца — Александра Васильевича Собинова. Вскоре все трое настолько сдружились, что стали проводить вместе почти весь досуг. Лизочка аккомпанировала молодым певцам, а они с увлечением разучивали подходящие для их голосов дуэты.

На субботние музыкальные собрания «захарьевцев» они являлись теперь втроем. Иногда Собинову аккомпанировала Е. Собинова. Но никакие просьбы не могли заставить спеть «перед публикой» Марию Федоровну. Природная застенчивость оказалась настолько сильной, что она так и не стала певицей.

Заметить взаимную склонность молодых людей было нетрудно. Они мечтали о браке. Мария Федоровна съездила к родным в Тулу и получила согласие на замужество. Но для Леонида Витальевича этот вопрос представлял немалые трудности. Он знал, что отец, всегда твердо державшийся своих взглядов, будет против женитьбы раньше окончания Университета. Но ждать так долго, почти два года, молодые люди не хотели. 21 октября 1893 года они обвенчались.

Жизнь их мало изменилась с женитьбой. Весело мирились они с лишениями. Обедать ходили в дешевую студенческую столовую на Никитском бульваре и брали полтора обеда на двоих, утоляя голод хлебом. Основу их бюджета составляла стипендия Леонида Витальевича да его «вечный урок» у купца Богданова. В театры и концерты ходили по-прежнему по студенческим контрамаркам. Нередко к Собиновым заходили на огонек товарищи по университетскому хору: филолог Борейша — «бас-профундо» или «фондаментале», как с завистью рекомендовал Собинов приятеля, доктор Васильевский с женой, супруги Верховские, Елизавета Александровна Собинова. И не было в этой компании людей счастливей молодых хозяев.

Зима 1894 года принесла Собинову новую радость — он принимает участие в спектаклях итальянской оперы. Гастроли итальянских оперных трупп были обычным явлением для москвичей на протяжении нескольких десятилетий XIX столетия. Правда, к девяностым годам итальянская опера уже утратила свое первостепенное значение, уступив место национальной русской опере.

Одним из антрепренеров итальянской труппы в сезоне 1893/94 года оказался Петр Адамович Шостаковский. Он хотел, чтобы в спектаклях

итальянцев участвовали учащиеся вокального отделения Филармонии и, таким образом, приобретали сценический опыт. И хотя им поручали несложные, второстепенные партии, все же это была настоящая опера, настоящая сцена, на которой выступали такие выдающиеся певцы, как Зеадбрих (сопрано) и всемирно известный Баттистини.

Стоя за кулисами или подавая на сцене реплики «королю баритонов», молодые артисты вслушивались в каждую интонацию Баттистини, ловили движение его плеч или диафрагмы, пытались постичь секрет его, казалось, беспредельного дыхания, угадать вокальную позицию, позволяющую давать звук такой поразительной чистоты и ровности. Нечего и говорить насколько плодотворны для начинающих певцов были подобные творческие встречи!

В спектаклях итальянской оперы Собинов выступал в маленьких партиях под псевдонимом то Собонии, то Собини. Порой ему приходилось петь даже по две партии в вечер. В одном действии оперы Мейербергера «Гугеноты» Собинов представлял юного кавалера, в другом — монаха, благословляющего мечи.

Но как ни приятно было общение с замечательными итальянскими артистами, Собинову в конце концов надоело петь разных «триковых кавалеров» и «поддерживать ансамбль» (как отмечалось в рецензии на оперу Вагнера «Моряк-Скиталец», в которой впервые — упомянули имя талантливого русского певца). Выручила случайность. Заболел артист, исполнявший роль Арлекина в «Паяцах» Леонкавалло, и Шостаковский предложил Собинову спешно подготовиться к спектаклю.

Партия Арлекина невелика по объему, но для начинающего певца довольно сложна. Особенно трудна популярная закулисная ария Арлекина, требующая свободного владения дыханием. В афише исполнитель Арлекина на этот раз значился под тремя звездочками. Друзья Леонида, зная, кто скрывается за этими безликими знаками, с замиранием сердца ожидали закулисной арии. Наконец Арлекин запел.

О, Коломбина, верный нежный
Арлекин здесь ждет один...

Впечатление от собиновского голоса, редчайшего серебристого тембра в соединении с удивительной мягкостью и проникновенностью исполнения, было огромно. Зал единодушно потребовал повторения, которое лишь усилило общее настроение радостной взволнованности.

Снова раздались крики «браво», и Арлекин вынужден был пропеть свою арию в третий раз — случай редкий в театральной практике.

Наконец стихла буря оваций. А восхищенные и вместе с тем изумленные друзья и знакомые Собинова все еще находились под впечатлением только что пережитого. Они будто впервые услышали своего товарища. Даже не верилось: неужели это их веселый, «голосистый петушок», всегда так ревниво находивший у себя недостатки?! Затаенная сила лирического вдохновения Собинова, которая до этого не находила выхода в различных второстепенных партиях, внезапно прорвалась, и образ Арлекина вдруг заиграл, засверкал яркими красками, ожил, овеянный новой прелестью.

Но еще большее открытие сделал в этот вечер юный певец. Для него неожиданный успех явился событием: петь в одном спектакле со знаменитыми итальянскими певцами и заслужить одобрение слушателей — не значит ли это перейти на новую ступень вокального развития. Свойственное Собинову критическое отношение к своему голосу проистекало отнюдь не из недооценки собственных сил. Скорее наоборот, сознание таящихся в нем творческих возможностей заставляло еще настойчивее стремиться к тем высотам мастерства, какие, певец знал, ему под силу. В глубине души Собинов всегда верил, что достигнет многого, но, когда и как это случится, пока не задумывался. Выступление в партии Арлекина внезапно приоткрыло перед молодым певцом завесу будущего.

1894 год был знаменателен для Собинова еще и тем, что в этом году ему предстояло сдать выпускные-государственные экзамены. Для будущего молодого юриста было далеко не безразлично, какой степени диплом он получит. И хотя государственной комиссией учитывались результаты переходных экзаменов всех трех курсов, все же решающее значение имели выпускные экзамены. С легким сердцем Собинов взялся за учебники. Он ощущал какую-то особую бодрость и желание работать. Музыка, ради которой так часто забрасывались университетские занятия, не только не отвлекала его, а, наоборот, вселяла энергию, стремление преодолеть все предстоящие трудности.

Разностороннее развитие Собинова, большая начитанность и превосходные знания по специальности произвели отличное впечатление на экзаменах. На заседании юридической государственной испытательной комиссии от 1 июля 1894 года студент Леонид Витальевич Собинов был «удостоен диплома 1-й степени со всеми правами и преимуществами».

Окончив Университет, молодой адвокат не смог сразу приступить к практической деятельности. В те времена каждый студент, сдавший

государственные экзамены, должен был в течение года отбыть воинскую повинность. Собинова зачислили в Московское юнкерское пехотное училище.

Изучение военных наук, естественно, отодвинуло на второй план и занятия пением. Собинову, правда, разрешили посещать уроки Додонова, но он пользовался отлучками больше для того, чтобы повидать жену и друзей.

Только осенью 1895 года, окончив пехотное училище, Собинов вышел в запас в чине подпоручика и смог, наконец, приступить к работе на юридическом поприще. В конце октября он был зачислен в помощники присяжного поверенного.

Обстоятельства благоприятствовали молодому юристу. Случай свел его с популярным в то время московским адвокатом Ф. Н. Плевако. Они разговорились. Собинов произвел на знаменитого адвоката хорошее впечатление, и Плевако пригласил его к себе в помощники.

Популярность Федора Никитича Плевако выходила далеко за пределы Москвы. Сила его красноречия действовала на слушателей магически. Почти не было случаев, чтобы он, в расцвете своей деятельности, проигрывал судебные процессы. В народе о нем слагались легенды. Выходец из бедной семьи, простой в обращении, Плевако охотно защищал интересы крестьян в их земельных тяжбах с помещиками. К нему обращались, как к последней надежде вконец запутавшиеся и отчаявшиеся: «Пойдем к Плевакину, он один поможет...» И шли, ехали за десятки, сотни верст.

Когда Собинов стал помощником Плевако, знаменитый адвокат был в зените славы. Клиентура у него была огромная. Сам он вел только наиболее громкие, «эффектные» процессы, а мелкие дела доставались помощникам. Собинов, если ему представлялась возможность выбирать, отдавал предпочтение делам гражданским.

По большей части подзащитные Собинова были крестьяне, рабочие, городская беднота, судившаяся за пенсии, за пособия по увечьям, полученным на производстве. Много верст исходил молодой Собинов по городским окраинам, много поездил по фабрикам и заводам Подмосковья, хлопоча за своих клиентов.

Сознание, что он в меру своих сил защищает права трудового народа, что его нелегкая и плохо оплачиваемая работа имеет высокую гуманную цель, заставляло молодого юриста с большим рвением относиться к своим обязанностям.

— Первые шаги на адвокатском поприще захватили меня, —

признавался Собинов, вспоминая об этом времени.

Он тщательно готовился к выступлениям по каждому даже несложному делу, строго обдумывал план речей, непременно записывал их, никогда не полагаясь на вдохновение, хотя и обладал природным ораторским талантом. С настойчивостью, редкой в начинающем адвокате, Собинов, в случае неудачного исхода, переносил дело в следующую инстанцию.

Утомленный беготней по судам, собиранием справок, разговорами с клиентами, молодой юрист искал отдыха в музыке.

Хотя Собинов по-прежнему считал своим основным делом адвокатуру, музыка занимала в его жизни все большее и большее место. Молодого юриста с чарующим голосом уже знали в кругах московских любителей музыки и охотно приглашали для участия в различных благотворительных концертах. Там ему нередко приходилось выступать с известными артистами и певцами, и часто он пользовался у публики куда большим успехом, чем прославленные артисты. Его патрон, Федор Никитич, оказался большим любителем музыки и часто устраивал у себя музыкальные вечера. Он давно заметил выдающиеся музыкальные способности своего коллеги и настойчиво советовал подумать о профессии певца. Обратила внимание на Собинова и Мария Николаевна Ермолова, с которой он познакомился на одном из концертов. Она также не раз заводила разговор о сцене.

О Собинове тех лет вспоминает музыкальный критик Юрий Беляев:

«Собинов пел молодо, искренне, пел без отказа. У него было такое тогда юное и счастливое лицо, он всей повадкой своей как бы спрашивал у публики: Хорошо?.. Да разве в самом деле хорошо?.. Милые, ну спасибо вам на добром слове... Ну, давайте-ка попоем еще.

И снова пел.

Он то краснел, то бледнел, нервничал, тербил смешной хохолок на лбу и уходил с эстрады, осыпанный трескучими аплодисментами...»

Первый же год адвокатской практики, как это ни парадоксально, еще глубже связал Собинова с музыкальными кругами Москвы. В среде московских юристов он познакомился с семьей Керзиных, по инициативе которых в Москве был создан Кружок любителей русской музыки, или, как его чаще называли, «Керзинский кружок».

Этот кружок явился одним из проявлений того общественного интереса к национальной музыкальной школе, который пробуждается в передовых кругах русского общества в девяностые годы. Кружок Керзиных ставил своей целью изучение и пропаганду произведений русских

композиторов. Попутно выростала задача улучшить концертный репертуар, освободить концертные программы от запетых романсов, второстепенных французских и итальянских авторов.

Аркадий Михайлович Керзин, присяжный поверенный, и жена его Мария Семеновна, талантливая музыкантша, были людьми высокой культуры и страстными поклонниками русского искусства.

Первые концерты Кружка любителей русской музыки проходили в скромной домашней обстановке, на квартире у одного из друзей семьи Керзиных. На них присутствовало не более двадцати-тридцати слушателей. Но популярность этих музыкальных собраний так быстро возрастала, что очень скоро концерты кружка пришлось перенести в концертный зал Славянского базара, затем в зал офицерского собрания в Кремле, и, наконец, в зал Благородного собрания.



М. С. Керзина.

Быстрому признанию концертов «Керзинского кружка» содействовали пробудившийся общественный интерес к русской музыке, а также превосходное исполнение: на призыв Керзиных принять участие в пропаганде произведений русской музыки горячо откликнулись лучшие артистические силы музыкальной Москвы.

В концертных программах почетное место занимали произведения Глинки и Даргомыжского. Большое внимание уделялось «кучкистам» —

Балакиреву, Мусоргскому, Бородину, Римскому-Корсакову, Кюи, творчеству Чайковского. Часто включались в программы сочинения начинающих композиторов: многие романсы Рахманинова, Аренского, Гречанинова, Калининкова, Глиэра, Василенко впервые прозвучали в керзинских концертах.

Собинов, познакомившись с Керзинными в самом начале деятельности кружка, становится постоянным и едва ли не самым популярным исполнителем. Его первое выступление в керзинском концерте состоялось — 11 ноября 1896 года. Он пел романсы: «Финский залив» Глинки, «Вчера меня ласкало счастье» Кюи, «Чаруй» Даргомыжского, «Меня усыпили» Давыдова. Почти ни одно из последующих собраний «Керзинского кружка» не обходилось без Собинова.

Для молодого певца участие в творческой работе «Керзинского кружка» оказалось чрезвычайно плодотворно. Внимательное изучение сокровищ русской камерной музыкальной литературы, концертное пение, близкое общение с превосходными певцами, музыкантами, композиторами содействовало его формированию как певца и артиста. Тонкий вкус, верное музыкальное чутье безошибочно подсказывали ему правильное истолкование произведений. Он создал традицию исполнения многих романсов Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова, Аренского.

Уже в те годы Собинов считался непревзойденным исполнителем одного из совершеннейших романсов Глинки «Финский залив».



Л. М. Керзин.

Чутьем большого художника Собинов сумел уловить и тонко передать в этом романсе глинковский стиль, особенности русской музыки. Певцу удалось найти те единственные краски, которые удивительно тонко передавали поэтический смысл романса — атмосферу дорогих сердцу композитора воспоминаний. Как никто, Собинов в совершенстве передавал волнующий «скользящий по волнам» изгиб чудесной мелодии «Финского залива». Попятно, чтобы слушатель зримо почувствовал всю красоту этой

картины, надо было обладать совершенной вокальной техникой.

Из романсов Даргомыжского Собинов особенно любил «Свадьбу» («Нас венчали не в церкви»).

Именно на репертуаре русской камерной музыки росло и развивалось артистическое дарование Собинова.

Русские романсы, которые, как правило, создавались композиторами на тексты лучших русских поэтов, воспитали в Собинове особое внимание к слову, к содержанию произведения, ясную и четкую дикцию. Забегая несколько вперед, скажем, что Собинов высоко ценил русскую романсовую литературу. Он не раз говорил, что больше всего ей он обязан своим музыкальным развитием: «Я того мнения, что только на русских романсах можно развить музыкальную фразу. В них музыкальное изложение и текст идут рука об руку». Работа над романсовой лирикой русских композиторов подготовила молодого артиста к одной из лучших его партий — партии Владимира Ленского.

Лирика Чайковского, наиболее соответствовавшая голосу и артистической индивидуальности Собинова, нашла в нем проникновенного истолкователя. Романсы «Средь шумного бала» и «Погоди», после того как их исполнил Собинов, приобрели широчайшую популярность. Как тонко передавал артист настроение мечтательной грусти в романсе «Средь шумного бала»!



Программа концерта кружка Керзиных.

К настроению светлой грусти и ожидания чего-то необыкновенного,

которым проникнут этот романс, удивительно подходил самый тембр голоса Собинова, светлый и теплый. Мягкие округлые очертания музыкальных фраз мелодии, волнообразно вздымающихся вверх, оттеняя основное ударение слова или фразы, словно реяли в воздухе, влекомые кружащимся ритмом нежного вальса. Что было особенно удивительно в исполнении Собинова — это найденная им внутренняя гармония между текстом и музыкальной фразой.

Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты...

Эта первая фраза звучала у Собинова так естественно и задушевно, как если бы он поверял другу что-то очень дорогое или погружался в воспоминания о счастливом прошлом. И вместе с тем исполнение артиста ни на мгновение не переставало быть тем, что мы называем пением.

Он пел:

Мне стан твой понравился тонкий
И весь твой задумчивый вид,
А смех твой, и грустный и звонкий,
С тех пор в моем сердце звучит...

И всем казалось, что они вместе с певцом видят перед собой поэтический образ незнакомки.

Заключительные слова романса: «Люблю ли тебя, я не знаю, но кажется мне, что люблю!» — в исполнении Собинова были полны такой искренней молодой радости, что слушатель верил: пришла любовь, пришло счастье!..

А вот другой романс — «Погоди». Один из современников Собинова, неоднократно слышавший певца в концертах, так описывает исполнение Собиновым этого романса:

«Благодаря тесситуре романс «Погоди» звучал с исключительной натуральностью. Неограниченная ничем свобода звучания позволяла певцу достигать потрясающей выразительности. В смысловой кульминации романса, на словах «Милый друг, это жизнь, а не грезы», в голосе Собинова звучало глубокое преклонение перед красотой жизни. Певец легко мог скатиться атипичному «теноровому» бездушному вокализированию!

Исключительно удобен для голоса ход по терции к высокой ноте. Указанное Чайковским общее *piano*^[3] и далее *pianissimo* на высокой ноте создают чисто физиологическое искушение (это могут понять только певцы!) во что бы то ни стало филировать^[4] высокий звук и заставить его замереть до полного пианиссимо.

В романсе «Погоди», как, впрочем, и всюду, Собинов проявлял целомудренную строгость в соблюдении сделанных автором ритмических и динамических указаний. Собинов никогда не позволял себе ради чисто вокальных эффектов нарушать ритмический рисунок, пойти вразрез со смыслом, стилем и эстетикой^[5].

Столь же вдумчиво и тонко исполнял Собинов романсы Рахманинова. В них артист видит продолжение русского, глинковского стиля песни — певучесть, напевность, глубину. Ему была близка взволнованная лиричность, эмоциональная страстность, романтическая приподнятость музыки Рахманинова. Герои рахманиновских романсов отдаются порывам чувств со всей страстью и пылом молодости, полно и безраздельно. Именно эта сила и искренность эмоции, глубокая человечность лирики Рахманинова, созвучность ее с личным строем чувств певца увлекала Собинова и помогала раскрывать до конца правдивые полнокровные музыкальные образы. К этому следует добавить, что исполнение любого романса Рахманинова требует от певца большого голоса и первоклассного мастерства. Этим владел в полной мере молодой Собинов. «Буря», «Арион»^[6], «Не пой, красавица», «Я не пророк», «Ночь печальна» нашли в молодом певце лучшего интерпретатора.

Его выступления под аккомпанемент автора оставляли незабываемое впечатление. Особенно запомнилось современникам исполнение Собиновым (это было уже в пору расцвета артистической деятельности певца) романса «Не может быть!», которым Рахманинов откликнулся на смерть замечательной актрисы В. Ф. Комиссаржевской. Собинов, лично знавший Комиссаржевскую и высоко ценивший оригинальное дарование актрисы, спел его с таким неподдельным чувством скорби, с такой искренностью, что многие слушатели истолковали выступление артиста как выражение личного горя.

Романс этот носит речитативно-декламационный характер. На фоне возбужденных, резко акцентированных аккордов слышится горестный голос раненого сердца:

Не может быть! Не может быть!

Она жива!., сейчас проснется...

Тихо, словно боясь разбудить спящую, обращается к слушателям певец, как бы умоляя вместе с ним оберегать ее покой. Слушатели замирают, и ничто уж не может нарушить той невидимой связи, которая соединяет их в моменты подлинного творчества с художником. Вместе с певцом они проникаются надеждой, трепетным ожиданием чуда, верят в него:

Смотрите: хочет говорить,
Откроет очи, улыбнется.

Лицо артиста озаряется светом, нетерпеливо ждет он пробуждения. Голос, в котором звенит надежда, снова взмывает вверх:

Меня увидевши, поймет,
Что неутешный плач мой значит...
И вдруг с улыбкою шепнет;
«Ведь я жива! О чем он плачет!»

Композитор гениально передает в музыке страстное желание победы над смертью.

Но нет!.. Лежит... тиха, нема,
Недвижна...

Медленное, размеренное покачивание мрачно-печального фона аккомпанемента, ниспадающие, разорванные интонации мелодии возвращают к скорбной действительности, неотвратимости совершившегося.

Как готовил Собинов свои концертные программы? Никогда — ни в период ученичества, ни в пору творческого расцвета — не выносил он на эстраду произведений, которые не были до конца продуманы, прочувствованы, которые оставляли в нем хотя бы малейшее сомнение. Как бы короток ни, был романс (зачастую не более полминуты музыки), каким бы легким в вокальном отношении ни казался, Собинов работал над ним

недели, месяцы. После двух-трех месяцев ежедневной работы над произведением певец откладывал его на неопределенный срок.

Но по изредка напеваемым фразам можно было заметить происходящую под спудом работу. После такого перерыва Собинов возвращался к романсу, и в этот второй, завершающий работу периоду как бы сами собой оказывались разрешенными многие спорные вопросы. Работа продолжалась и «а первых концертах. Собинов придирчиво проверял доходчивость каждой музыкальной фразы, ее выразительность, иногда кое-что менял в трактовке и только после этого включал в основной концертный репертуар. Близкие друзья знали, однако, и другого Собинова — не вдумчивого мыслителя-художника, подобно скульптору, высекавшему из мрамора свое творение, а вдохновенного импровизатора. Скульптор Михаил Аркадьевич Керзин, сын Керзиных, рассказывает об одном вечере, когда Собинов, придя к ним запросто, подошел к роялю и под аккомпанемент Марии Семеновны Керзиной с листа пропел только что полученные из Петербурга романсы Кюи. «Это было потрясающее впечатление, — пишет М. А. Керзин. — Подъем вдохновения придавал его пению такую силу, такое проникновение в авторский замысел, какое редко дается и длительной работой. Не верилось, что певец никогда не слышал и не разучивал этих произведений». Такие взлеты творческого вдохновения испытывают только большие художники.

Соприкоснувшись со средой музыкантов и артистов, Собинов близко сходитя в эти годы со многими деятелями русского искусства. К этому же времени относится и его знакомство с К. С. Станиславским (Алексеевым) и его семьей, с артистами будущего Художественного театра. С некоторыми — Москвиным, Книппер, Савицкой — он был знаком еще в Филармоническом училище, где они учились на драматическом отделении.

Чаще всего собирались в Любимовке, на даче у Алексеевых. Вместе со Станиславским и будущими актерами Художественного театра Собинов увлеченно играл в любительских спектаклях на маленькой, затерявшейся среди сосен эстраде в Пушкино. «Помните ли Вы наш дом в Любимовке, сад и Клязьму? — вспоминал впоследствии об этом времени брат К. С. Станиславского — В. С. Алексеев. — Я как сейчас помню такую картинку: гостиная, на среднем столе керосиновая лампа с абажуром, у левой стены рядом с дверью, ведущей в зал, фортепьяно. Мути́н 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 поднимается и ползет в сад легкий туман. Пахнет тополями. Сколько было проведено таких вечеров!..»

Все привлекало Собинова в Станиславском — его увлеченность искусством, неустанные поиски новых смелых решений драматического спектакля, его стремление создать на сцене атмосферу живой жизни. Молодой певец старался не пропускать ни одного спектакля Общества искусства и литературы, которые ставил Станиславский с группой любителей.

«Какая досада, — не раз думалось Собинову, — что этот замечательный человек вынужден работать на маленькой любительской сцене, в то время как большие сцены прозябают без направляющей руки художника-руководителя!»

Всегда Требовательный к себе, Собинов, попав в среду больших художников сцены, внимательно присматриваясь к Станиславскому, все сильнее и определеннее испытывает неудовлетворенность тем, чего достиг сам как певец. И хотя успех его в керзинских концертах растет с каждым разом и среди музыкантов, артистов, художников он слывет настоящим певцом, Собинов все еще считает себя учеником и по-прежнему остается недоволен своим исполнением.

Он давно убедился, что взял от Додонова все возможное. И теперь, пытаясь идти вперед самостоятельно, нередко оказывался в затруднении, не зная, как исправить свои певческие недостатки: горловой оттенок некоторых звуков и излишнюю вибрацию голоса на Ройе ^[7].

Все чаще приходит мысль перейти к другому преподавателю. Студенты в дружеских беседах нередко говорили о трудностях в учебе, о сомнениях. Мало у кого обучение постановке голоса проходило безболезненно. В классе Додонова дело еще обстояло сравнительно благополучно. Леонид Витальевич, слушая рассказы о неудачах своих товарищей, проникался чувством благодарности к своему учителю, который привил ему правильные основы певческого мастерства. Но вместе с этим чувством благодарности Собинов испытывал и другое — неудовлетворенность.

Приближался срок окончания училища, а Собинов все настойчивее и чаще подумывал о необходимости продолжить вокальное образование.

Уже давно прислушивался он, как поют ученики класса Александры Александровны Сантагано-Горчаковой, ставшей профессором Филармонии

вскоре после его поступления к Додонову. Он обращал внимание на то, как легко и уверенно звучали их голоса. Все единодушно хвалили метод занятий Горчаковой, ее умение индивидуально подойти к каждому ученику.



А. А. Сантагано-Горчакова.

Александра Александровна Сантагано-Горчакова прошла серьезную вокальную школу и была в свое время одной из лучших певиц киевской оперы. Наделенная голосом огромного диапазона и подвижности, она одинаково свободно исполняла и колоратурные и драматические партии. Сантагано-Горчакова была замечательной Людмилой и превосходной Кармен. Критика неоднократно отмечала незаурядный артистический талант Горчаковой, который ставил ее в один ряд с лучшими оперными певицами того времени.

Сантагано-Горчакова ушла со сцены в самом расцвете таланта «...ибо, — говорила она, — ничто не может быть ужаснее минуты, когда среди

грома рукоплесканий артист услышит первый свисток, — это начало конца, смерть для него».

Она уехала в Италию и там на свои сбережения организовала оперную труппу, с которой выступала в Милане, пропагандируя творчество Глинки. Благодаря энтузиазму этой замечательной женщины Италия познакомилась с шедеврами русской оперы — «Иваном Сусаниным» и «Русланом и Людмилой».

Вернувшись в Россию, Сантагано-Горчакова посвятила себя педагогической деятельности. На сцене она никогда больше не пела и только изредка, уступая просьбам, участвовала в концертах.

Александра Александровна очень скоро заметила Леонида Собинова. Выступая на студенческих вечерах, Собинов часто ловил на себе внимательный взгляд Сантагано-Горчаковой. Раз или два она мимоходом сделала ему несколько замечаний, поразив юношу тонкой наблюдательностью, вкусом и верностью суждений. Постепенно в нем окрепло желание перейти в класс Сантагано-Горчаковой. Однако застенчивость и деликатность долго мешали Собинову принять окончательное решение. По существу, он мог бы окончить Филармоническое училище и весной текущего (1896) года, так как давно перешагнул тот скромный минимум вокальной подготовки, какой тогда требовался от оканчивающих Филармоническое училище. Додонов считал, что вполне подготовил своего ученика к выпускным экзаменам. Желая поскорее блеснуть талантом Собинова, он намекал ему на возможность окончания училища в этом году. Но, твердо решив в следующем учебном году перейти к Сантагано-Горчаковой, Собинов добился у дирекции разрешения остаться в училище еще на один год.

Экзаменационный спектакль состоялся 14 марта 1896 года. Леонид Собинов пел партию Князя в первом действии оперы Даргомыжского «Русалка» и партию Лионеля во втором действии оперы Флотова «Марта».

Только сдав экзамен, Собинов решился переговорить с Сантагано-Горчаковой. Он просил ее позаниматься с ним сначала частным образом и, в случае если он будет доволен его успехами, взять в свой класс.

Начались занятия. После нескольких уроков Александра Александровна объявила, что берет Собинова к себе в класс.

Занятия с Горчаковой сразу дали отличные результаты.

— Знаете, — с улыбкой заметила как-то Александра Александровна Собинову, — старенький генерал, сосед мой по квартире, в начале наших занятий сказал мне: «Стоит ли вам возиться с этой дребезжалкой?» А вот теперь излишняя вибрация в вашем голосе, происшедшая от слишком

большого напора воздуха на связки, совсем прекратилась. Вы научились правильно дышать, звук стал компактным, и поете вы значительно легче и свободнее. Будем работать дальше.

Уроки Горчаковой, увлекательные беседы об оперном искусстве, о теноровом репертуаре заставили молодого певца задуматься о возможности оперной карьеры. Он еще не признается в этом до конца даже самому себе, но перспективы, раскрытые перед ним Горчаковой, все более захватывают его.

В апреле 1897 года в помещении Малого театра состоялся выпускной экзаменационный спектакль учеников Филармонического училища. Было поставлено несколько оперных отрывков. На этот раз Леонид Собинов пел партию Фернандо из четвертого действия оперы Доницетти «Фаворитка» и Ромео в отрывке из оперы Гуно «Ромео и Джульетта».

В газетах появились отзывы о молодых исполнителях этого выпуска. Рецензенты выделяли художественную самостоятельность тенора Собинова, исполнившего отрывок из «Ромео и Джульетты». Оценка голоса Собинова была единодушной. Природная красота тембра свежего молодого голоса, его звучность и мягкость, свободное владение кантиленой, выровненность регистров выгодно сочетались с простой, естественной фразировкой, отточенной благородной дикцией. Даже такой придирчивый и солидный критик, как С. Н. Кругликов, отмечая изредка проскальзывающие нотки горловой окраски, безоговорочно признавал одаренность Собинова и считал, что «из данного выпуска Собинов должен быть выдвинут с почетом вперед».

Заинтересовался молодым певцом и дирижер Большого театра И. К. Алмани. Он предложил показать Собинова на пробе в Большом театре. Хотя о возможности оперной карьеры Собинов и подумывал неоднократно, предложение Альтани застало его врасплох. Он был увлечен в это время адвокатской деятельностью, и мысль сменить более или менее упроченное положение юриста на полное тревог и неизвестности будущее певца-профессионала снова показалась ему невероятной. Сантагано-Горчаковой пришлось употребить немало энергии, чтобы уговорить своего ученика пойти на пробу. Спешно начали готовить каватину Фауста из оперы Гуно, отшлифовывать детали.

Проба голосов в Большом театре происходила великим постом, когда не было спектаклей. Проводил ее обычно Ульрих Иосифович Авранек, главный хормейстер Большого театра. Со стоическим терпением дирижировал он десятки раз одними и теми же ариями — Зибеля, Людмилы, Валентина, Демона, Сусанина, ловко, на лету подхватывая

неопытных певцов, сбившихся от смущения и от неумения петь под оркестр.

Забравшись в уголок плохо освещенного зала, Собинов ожидал своей очереди. Время тянулось мучительно долго. Он устал, слушая по нескольку раз одни и те же оперные арии. Волнение, сменилось чувством апатии. Непонятным казалось, как это он, помощник присяжного поверенного, выйдет сейчас на сцену и запоет под оркестр каватину Фауста. Вспомнилось вдруг, что ему на днях в суде предстоит разбирательство запутанного дела, к которому надо серьезно подготовиться. Из-за выпускных экзаменов в училище и дополнительных занятий с Горчаковой он порядком запустил свои адвокатские обязанности.

— Господин Собинов! — громко прозвучала его фамилия.

Молодой человек вздрогнул от неожиданности, но продолжал сидеть, не в силах подняться от охватившего его волнения.

«Провалюсь, осрамлюсь... — пронеслось в голове. — Лучше не пойду».

— Собинов! — настойчиво и с некоторым раздражением в голосе повторил секретарь жюри, вставая и всматриваясь в полумрак зала. — Пожалуйте на сцену.

И на этот раз Собинов остался сидеть, словно пригвожденный к месту. Он видел, как недоуменно пожимал плечами Альтани, вглядываясь в зал и объясняя что-то сидевшим за столом членам жюри.

— Не явился. Переходим к следующему, — уже равнодушно произнес секретарь.

Прозвучала незнакомая фамилия. Собинов облегченно вздохнул и незаметно выскользнул из театра.

И досталось же ему вечером от Александры Александровны! Она стыдила его за трусость и малодушие, сердилась, умоляла, приказывала и, наконец, уговорила еще раз пойти в Большой театр. Переборов волнение, Собинов благополучно пропел каватину. Впечатление жюри было благоприятно. Назначили вторую пробу, после которой Собинову предложили дебют в опере А. Г. Рубинштейна «Демон» в партии Синодала.

Началась серьезная подготовка к этому ответственному выступлению. Горчакова проработала с молодым певцом всю роль не только вокально, но до малейших сценических подробностей. Много думал и сам Собинов над образом лермонтовского героя. Он перечитал «Демона». В поэме было мало сказано о молодом князе, зато весь строй этого чудесного произведения, его восточный колорит, своеобразный стихотворный ритм помогли почувствовать характер действия и обстановки.

ПРОГРАММА

Въ Четвертъ, 24-го Апрѣля.

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ,

ВЪ 220-й РАЗЪ:

ДЕМОНЪ.

Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ и 5-ти картинахъ.
Музыка сою. А. Г. РУБИНШТЕЙНА
Сюжетъ — Лекстонагоу 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 на 2-мъ дѣйствіи:

ВОСТОЧНУЮ ПЛЫСКУ — г-жа Крылова 1, Павловна,
Егорова 1, Елизавета Морозова, Михайлова 2,
Якушова 1, Гривинко, Подружанъ, Сергѣева, Смирнова 3, Болдырь, Яковлева 3, Хонкина, Николаева 2,
Яковлева 2, Сергѣева, Смирнова 2 и Васильева.

ЛЕДЯННУЮ — г-жа Шварина, Сибирская 1, Степанова 1,
Калашникова, Павлова 2, Степанова 2, Ефимова 1 и
Бѣлова.

СОЛО — г-жа Гривовская 1.

Г-жа Савицкая, Барыня, Пуширова 2, Красновская,
Г-жа Тарасова, Лизавица 1, Лизавица 2 и Вояцъ.

Въ 1897 году, апрѣль 24-го, въ театре имени Гайдара, г. Москва.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Князь Гуагелъ	г. Парфеновъ
Татары, его свита	г-жа Меллерова
Князь Синодалъ, женихъ Татары	г. Собиновъ
Добрый геній	г-жа Штанге
Князь	г. Амрамакъ
Наша Татары	г-жа Раевская
Старый слуга князя Синодала	г. Шейтковиъ
Госуды	г. Гринорскы

Хоры дѣтокъ и добрыхъ дѣтокъ и женщины, русскія,
грузинки, гошты, татары, слуги и проч.

Капельмейстеръ г. Ахътаевъ.

Начало въ 8 час., окончаніе около 11 $\frac{1}{2}$ час.

Программа первого выступления Л. В. Собинова на сцене Большого театра.

Наконец наступил вечер 24 апреля 1897 года. Собинов в волнении ходил по артистической уборной. Посмотрел на часы. Стрелки показывали половину восьмого. Первые зрители вошли в фойе, раскрыли программки с его фамилией...

Дверь распахнулась. Собинова попросили на выход.

На сцене все было так, как уже было сотни раз: дикая местность в горах, часовня, уходящая за кулисы тропа и чахлая чинара посредине. В глубине сцены показался караван князя, слышались крики погонщиков, на конях выехали Синодал и его друзья. На первый взгляд ничего особенного не было и в новом Синодале. Робко прозвучала первая фраза речитатива:

Снаряди гонца к невесте,
Пусть к ней скачет он скорей...

Казалось, будто новый исполнитель больше всего озабочен тем, чтобы вовремя вступить и не разойтись с оркестром. Но вот началась ария Синодала:

Сердце бьется беспокойно,
Караван наш запоздал,
И напрасно нас сегодня
Поджидает князь Гудал...

Чем дальше, тем свободнее звучит голос певца. Музыка, постепенно подчиняя себе артиста, раскрепощает его. И хотя он еще не умеет ориентироваться на огромной сцене Большого театра, жесты его приобретают какую-то осмысленность и порой поражают пластическим совпадением с музыкальной интонацией.

С каждой новой фразой дебютанта растет симпатия зрительного зала к нему.

Легко и свободно, без всякой видимой задержки дыхания переходит он на другой музыкальный размер: «Обернувшись соколом...» Это центральная часть арии. Юношеским одушевлением и молодой страстью звучит голос Синодала, тоскующего и мечтающего о Тамаре... Конец арии тонет в шуме рукоплесканий. До слуха дебютанта доносятся единодушные требования «бис». Удивленно и растерянно Собинов смотрит на дирижера. Альтани, улыбаясь, дает знак оркестру, и снова звучат первые такты «Обернувшись соколом...».

Многим в зале становится досадно, что Синодал участвует только в одной картине. Сейчас на мирный караван нападут враги и молодой князь погибнет в неравной схватке...



Л. В. Собинов-Синодал.

Медленно опустился занавес, и гром аплодисментов пронесся по залу...

«Я это или не я?..» — проносится в голове Собинова, когда он выходит на вызовы. Как во сне видит он перед собой окруживших его товарищей по сцене, пожимает кому-то руки в ответ на похвалы и поздравления, как во сне снова выходит и раскланивается. А зал все шумит и шумит, словно морской прибой...

О Собинове заговорили сразу, восторженно и единодушно.

Критик С. Н. Кругликов писал в рецензии:

«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...»

Кругликов отмечал большое дыхание певца, его превосходную кантилену, свободное владение голосом, безупречную дикцию, вдумчивое отношение к каждой пропетой фразе.

Успех молодого певца был настолько очевиден, что дирекция императорских театров хут же предложила ему поступить в труппу театра. Леонид Витальевич, считая себя вполне подготовленным к оперной карьере, согласился и подписал свой первый контракт с Большим театром сроком на два года — с 1 сентября 1897 года по 1 сентября 1899 года — как певец-тенор на первые и вторые партии.

IV. АРТИСТ БОЛЬШОГО ТЕАТРА



Остались позади мучительные раздумья — быть певцом или не быть. Отныне он, Собинов, — артист Большого театра. Надо было начинать жить почти заново, вживаться в новый коллектив, больше чем когда-либо отдавать себя искусству. Но сделать это было не так-то просто. Годами отстоявшаяся мысль, что он, Леонид Собинов, прежде всего адвокат, еще долго сковывает инициативу певца. Даже став артистом, Собинов не сразу принимает всерьез свою театральную деятельность. Интересно, что, заключая контракт, Собинов ставит неизменным условием возможность совмещать работу в театре с исполнением адвокатских обязанностей. «Днем шляюсь по судам и канцеляриям — и вот и вся история моей жизни... Всю эту неделю я очень занят. Сейчас время готовиться к уголовному делу в Александрове», — сообщает он в письме к Н. А. Буткевич. И в следующем письме: «Опять я тяну скучноватую лямку судебного ходатайства, не особенно заглядывая в будущее...» И лишь в свободное время артист Собинов просматривает присланные из театра клавиры.

Первый свой сезон Собинов начал с оперы Глинки «Руслан и Людмила», в которой исполнил партию Баяна. Партия эта хотя и небольшая, но требовала от исполнителя мастерского владения голосом. Петь ее молодому артисту было тем более трудно, что дирижер Альтапи сильно затягивал темп речитатива и арии Баяна. Вот что рассказывает И. Д. Кашкин о первом спектакле: «Когда Собинов начал речитатив «За благом вслед идут печали», в том жестоко медленном темпе, в каком его у нас исполняют, то мы просто не узнали тембра голоса певца — настолько он вдруг стал суше и бесцветнее». Тем не менее выступление прошло успешно, и другим рецензентом было отмечено красивое звучание голоса молодого певца. Экзамен на звание артиста Большого театра Собинов выдержал с честью. Это было тем более приятно, что служба в театре, как

оказалось, не мешала ему заниматься адвокатурой.

Важным событием в жизни Большого театра в этом сезоне явилась постановка оперы Бородина «Князь Игорь». Опера эта, с большим успехом шедшая на частной оперной сцене Мамонтова, была включена в репертуар Большого театра лишь после того, как в дирекцию поступила петиция, подписанная тремя тысячами слушателей.

Первый спектакль «Князя Игоря» состоялся 19 января 1898 года. Партии исполняли: Игоря — П. А. Хохлов, Ярославну — М. А. Денша-Сионицкая, Владимира — Л. В. Собинов, Кончаковну — Е. Г. Азерская.

Уже в это время, делая лишь первые шаги на артистическом поприще, Собинов очень серьезно работает над созданием образа своего героя. Он изучает эпоху Киевской Руси, «Слово о полку Игореве», посещает картинные галереи, ищет на полотнах художников близкие по теме «Игору» сюжеты. Он присутствует на всех оркестровых репетициях, стараясь лучше, полнее изучить музыку оперы. Его интересует не только образ Владимира, но и другие персонажи спектакля. Вслушиваясь в музыкальные образы оперы, Собинов оживлял в памяти предания, слышанные еще в детстве от матери, ему ясно представлялась Волга, глубокий глухой овраг, в котором князь Ярослав боролся с медведем, Тугова гора, где собирались матери, вдовы и сироты оплакивать погибших в неравном бою с врагом. И образ Владимира Игоревича ожил. Прояснилась и вокальная сторона партии. Молодой певец довольно быстро разучил ее с концертмейстером. Много сложнее оказалось петь под оркестр.



Л. В. Собинов — Владимир Игоревич.

Игоря пел Хохлов. Собинов впервые выступал с ним и потому сильно волновался. В прологе он то забегал вперед, то отставал, иногда пел слишком тихо. Авранек снова и снова останавливал оркестр, объяснял Собинову его ошибки, а Хохлов терпеливо — в который раз! — повторял фразы из квартета. И хотя молодой артист видел, что его никто не упрекает, все же, когда по его вине Хохлов и Дейша-Сионицкая вынуждены были

начинать сначала, ему становилось так жарко, что огромная сцена Большого театра казалась раскаленной пустыней. Легче стало, когда перешли к каватине Владимира и его дуэту с Кончаковной. Партию Кончаковны пела молодая, начинающая певица Азерская. И они не стеснялись, когда Авранек на первых порах то и дело останавливал оркестр, требуя от неопытных исполнителей повторить неудовлетворявшие его фразы.

Результатом такой тщательной работы над партитурой со всеми солистами явилась блестящая постановка «Князя Игоря». Музыкальная Москва восприняла «Князя Игоря» как большое художественное событие.

«Когда-нибудь, когда будут перечислять все грехи и заслуги нашей оперы, Москва непременно вспомнит постановку «Князя Игоря», — писала газета «Курьер».

Не меньшим событием эта постановка явилась и в жизни молодого артиста. Композитор М. Багриновский ^[8] так вспоминает о выступлении Собинова в опере «Князь Игорь»:

«...Вот 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. Зал встрепенулся, зашумел, точно тронутый порывом ветра, и замер. Вмиг исчезло мирное благодушие. Наступила жадная напряженность ожидания. А голос звучал... И было в нем что-то родное и близкое, подкупавшее и трогавшее душу. Была какая-то милая ласка, какое-то обаяние кристальной чистоты и благородства, шедшее прямо к сердцу, будившее самые лучшие, самые глубокие чувства. Были весенняя свежесть, весенний свет, весеннее странное смешение радости и грусти...

И когда длинной и удивительно замершей нотой певец закончил каватину, театр взволнованно и восторженно заревел, загрохотал, разразился целой бурей оглушительно выраженного восторга.

— Bravo, Собинов! Bravo!.. — неслось отовсюду...»

Успех Собинова в роли Владимира Игоревича был небывалый. Дирекция театра поспешила поручить ему две ведущие теноровые партии — Ленского и Фауста.

Образ пушкинского героя Собинов пронес через всю свою творческую жизнь. Исполнив впервые партию Ленского в 1898 году, в последний раз он поет ее в свой прощальный спектакль.

Ленский был первой, имеющей принципиально важное значение для всего русского музыкального искусства победой молодого артиста. Но

одержал он ее не сразу. Сложным путем шел певец к тому гармоническому соединению вокального и сценического рисунков, которое сделало его Ленского классическим.

На первый взгляд может показаться странным, что русский оперный театр, давший уже в восьмидесятые годы такой достоверно пушкинский образ Онегина-Хохлова, так долго не мог найти настоящего Ленского.

Объясняется это многими причинами.

В восьмидесятые и в начале девяностых годов в труппах оперных театров Москвы и Петербурга преобладали драматические тенора. Естественно, и чисто лирическую партию Ленского пели певцы, обладающие насыщенным, «героизированным» звуком, типичным для этого голоса. Отсюда вся лирика партии, весенняя прозрачность ее мелодии, так ярко характеризующие еще не перешагнувшего пору романтической юности Ленского, который даже еще не познает, а лишь воспринимает мир, исчезали. Дело осложнялось еще тем, что большинство исполнителей теноровых партий пренебрегало драматической выразительностью. Мало интересовал их и внешний сценический рисунок партии. Они были искренне убеждены, что главное и чуть ли не единственное требование, которое должен выполнять певец, это петь: петь ноты, петь слова, петь правильно, в положенном темпе, с соблюдением пауз и всех других нотных обозначений. Сценическая же сторона роли— дело костюмера. Сегодня на тебя надевают фрак — значит, ты Ленский, завтра наденут колет и короткие трусы — будешь Рауль в «Гугенотах» или Фауст. Так и «жили» на сцене, меняя только костюмы, и пели так, что слова «люблю» и «ненавижу», как говорил Шаляпин, звучали одинаково. Такая манера исполнения долее всего держалась у теноров. Амплуа оперного любовника создавало удивительно устойчивые штампы. То, что было уже невозможным в партиях Сусанина, Бориса, Игоря, Фарлафа, Демона, Онегина, казалось вполне терпимым в Альфреде, Герцоге, Фаусте, Ленском. И потому, когда на сцене появились герои Н. Н. Фигнера, это составило целую эпоху в русском оперном театре.

Успех Фигнера затмил всех. Даже Хохлова, хотя образы, создаваемые этим удивительно музыкальным и высококультурным певцом, были неизмеримо глубже и многограннее. Случилось это потому, что у Хохлова-баритона можно было найти предшественников, а у Фигнера-тенора их почти не было.

Фигнер обладал несильным, глуховатого тембра драматическим тенором, который на верхах приобретал сипловатый оттенок. Но этот сравнительно небольшой природный дар Фигнер каждодневной,

постоянной работой превратил в послушный и безукоризненно действующий инструмент, который подчинил своей воле, мысли художника. И еще одно немаловажное обстоятельство — он заставил своих героев жить на сцене. Все это и сделало Фигнера на целое десятилетие первым тенором русского оперного театра.

Были другие отличные певцы, даже с лучшими голосами, но никто из них не соединял в себе элементов, необходимых для создания характера живого человека в теноровой партии.

Правда, современники находили Фигнера несколько односторонним. В этом была его слабость. Не обладая даром актерского перевоплощения, он создавал образы, одухотворенные мыслью и чувством, но они оставались очень близки друг к другу и человеческому облику самого артиста.

Была у Фигнера и еще одна слабость, с которой приходилось мириться.

Быть на сцене юным — это дар. Им никогда, даже в молодые годы, не обладал Фигнер. Юношеский порыв, мечтательность, озаренность светлыми надеждами не были свойственны ни характеру голоса певца, ни его облику, ни манере его игры. Поэтому такие партии, как Ленский или Ромео, в которых Фигнер имел огромный успех, в действительности лежали вне его творческих возможностей. Природа этих образов оставалась ему чужда.

Фигнер умел передавать звуком и напряжением страстей, и тяжкое раздумье, и взрыв яростного негодования. Но, стремясь оживить оперных героев, он был склонен малейшую напряженность ситуации подчеркнуть драматизировать. Вот почему в сцене бала его Ленский выглядел оскорбленным мужем, вступающим за честь жены, а Ромео в поединке с Тибальдом был куда более одержим яростью, чем его противник.

Блестящая карьера Фигнера — свидетельство не только талантливости этого артиста. Пожалуй, в большей степени она говорит о том, как мало было на оперной сцене певцов-актеров, если даже исполнение Ленского и Ромео Фигнером могло стать традиционным. Сейчас, глядя на портрет Фигнера в «Евгении Онегине», кажется невероятным, что такого Ленского когда-то считали образцом. Пожилой, степенный господин с усами, усталым взглядом; на всем его облике лежит печать какой-то давнишней тоски и скептического разочарования — и это Ленский!

Правда, на русской сцене была сделана попытка воссоздать внешний облик Ленского, приблизить его к пушкинскому. Знаменитый тенор Большого театра Д. Усатов, которого Шаляпин считал своим первым и единственным учителем, создавая образ Ленского, дал ему «кудри черные

до плеч», нашел верный пластический рисунок. Но едва Усатов начинал петь — от Ленского не оставалось и следа. Сильный драматический тенор певца никак не подходил к образу юного поэта, почти мальчика.

Собинов не видел Усатова-Ленского: еще до того, как он приехал в Москву и поступил в университет, Усатов перебрался в Тифлис.

Начиная работать над партией Ленского, Собинов не имел даже приблизительного образца, к которому хотел бы стремиться. Его вернейшими помощниками были здесь музыка Чайковского и текст Пушкина. Чем глубже знакомился он со стихами, тем тоньше воспринимал лирику образа, его светлую грусть, «акварельность» мелодических красок. Однако образ Ленского в целом, так гениально нарисованный в пушкинских строках, Собинов ощутил позднее. Молодой певец и сам понимал, что ему еще надо очень много работать. А обстоятельства не позволяли сосредоточить все внимание на этом образе.

Через день после «Онегина» Собинов должен был петь Фауста. И петь не как любитель, основная профессия которого адвокат, а как солист Большого театра. Более трудная в вокальном отношении партия Фауста отвлекала внимание. Отрабатывая с аккомпаниатором сцены Ленского, Собинов не мог забыть каватину Фауста с ее верхним «до»: «Там чудный ангел обита...а...ет». Ему справедливо казалось, что настоящий экзамен на певца он будет держать именно в Фаусте — коронной партии всех теноров.

Впеваясь в каждую ноту Ленского, проникаясь музыкой Чайковского, Собинов схватывал малейшие оттенки настроения, улавливал в музыкальных фразах чувства и мысли, волновавшие юного поэта, но зрительный образ, единственно возможный для внешнего выявления внутренней сущности героя, перед ним тогда еще не вставал. Собинов со школьной скамьи знал наизусть «Онегина» и помнил, что у Ленского «кудри черные до плеч». Но артист не был уверен, что только таким и должен быть оперный Ленский: то ли потому, что кумир Москвы и Петербурга — Фигнер давал совсем другой образ, а может быть, и потому, что костюм и грим всякого начинающего артиста всецело зависели в те времена от театрального начальства.

На императорской сцене существовало правило: хочет актер иметь костюм, отвечающий его вкусу, его видению внешнего облика героя, пусть делает его на свои средства. Была, правда, и другая возможность: в трудной и упорной борьбе с театральной администрацией заставить ее признать справедливость актерских требований. Но в 1898 году у Собинова еще не было ни Собственного гардероба, ни каких-либо прав требовать «неположенное» для партии, так же, впрочем, как и ни одного шанса

получить то, что он считал необходимым для спектакля.

Поэтому ему пришлось нарядиться в «дежурный» фрак, который очень отдаленно напоминал покррой двадцатых годов, а за неимением черного парика с кудрями до плеч надеть рыжий, с короткими волосами., Собинов посмотрел на себя в зеркало: чем-то напоминает самозванца из «Бориса Годунова». Но делать было нечего. Он пошел показаться начальству. Насколько начальство знало Пушкина и стремилось к воссозданию на сцене образов его героев, можно судить по тому, что оно распорядилось прибавить к рыжему парику рыжие бачки. К счастью, Собинов оказался более самостоятельным художником, чем думало начальство, и перед выходом на сцену самочинно отклеил их.

Первое выступление Собинова в партии Ленского, состоявшееся 13 апреля 1898 года, было встречено тепло, но не больше. Критика, внимательно Следившая за первыми шагами молодого солиста, отмечала, что со временем из него может выйти неплохой Ленский, для этого у него есть все данные и прежде всего — голос.

Светлый и лучезарный тенор Собинова, казалось, был создан для Ленского. И все же лучшим Ленским пока считался Фигнер. Никто даже не пытался сравнивать этих двух певцов, и, может быть, в первую очередь потому, что при всей условности решения Ленский Фигнера был все-таки образом, а Ленский Собинова при всей его прелести и глубине совпадения вокального образа с музыкальной характеристикой Чайковского еще не нашел своего внешнего пластического выражения. Исполнение Собиновым Ленского в сезон 1897/98 года было только началом в овладении ролью. И, пожалуй, большее значение для всей последующей работы Собинова над этой партией и той борьбы, которую певцу пришлось вести с театральной администрацией за точный грим и костюмы Ленского, имел успех его Фауста.

Собинов оказался очень прозорливым, считая, что именно Фауст будет для него серьезным экзаменом. Успех в Фаусте не только укрепил положение молодого певца в труппе. Этот успех показал, что его голос по-настоящему театрален: от первой до последней ноты он звучал ровно и сильно в огромном зале Большого театра. И затем: одно дело спеть Владимира Игоревича или Синодала — партии, где певец может не экономить голос, так как участие этих персонажей ограничено почти одной сценой, и совсем другое — провести с полной певческой нагрузкой четыре акта. Фауст был блестящей победой Собинова, уверенно выдвинувшей его в число первых солистов русской оперы.

Творческий рост остро ощущал и сам певец. Именно в этот период

формируется художественная индивидуальность Собинова, складываются основные черты его профессионального облика. Совместные выступления с Ф. И. Шаляпиным во время одесских гастролей летом 1899 года, частые посещения спектаклей только что открывшегося Художественного театра заставляют молодого певца много думать над общими проблемами сценического искусства. Он приходит к твердому убеждению, что в опере, как и в драме, необходима правда поведения актера и правдоподобность обстановки, в которой актер действует. Собинов начинает внимательно присматриваться к своему партнеру, стремится найти общий язык с ним, особенно в сценическом дуэте. Собинов становится частым гостем оперы Мамонтова.

Опера Мамонтова открыла новую эпоху в жизни театральной Москвы.

Роль С. И. Мамонтова в истории русской оперы в какой-то мере можно сравнить с ролью Станиславского в драматическом театре. Мамонтов сгруппировал около себя талантливейших московских художников (В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, В. А. Серова, К. А. Коровина и других), композиторов и исполнителей. Он не боялся выпускать на сцену молодежь. Начав, как и Станиславский, с любительских домашних спектаклей, он вскоре перенес эти спектакли в созданный им частный оперный театр. Талантливая молодежь, которой не давали ходу в императорских театрах, охотно шла к нему. Он был крестным отцом таких замечательных певцов, как Н. И. Забела-Врубель, Е. Я. Цветкова, Н. В. Салина, А. В. Секар-Рожанский, В. Н. Петрова-Званцева. В труппе Мамонтова блистал и молодой Шаляпин.

Вечно ищущий, страстный поклонник русского искусства во всех его проявлениях, Мамонтов являлся инициатором постановок новых произведений молодых композиторов. В его театре Москва впервые услышала такие оперные шедевры, как «Майская ночь», «Снегурочка» и «Садко» Римского-Корсакова, увидела обновленными «Хованщину» и «Бориса Годунова» Мусоргского. Оперные спектакли оформлялись художниками свежо, оригинально, малейшие детали реквизита и костюмов глубоко продумывались. Художественный замысел исходил прежде всего из музыки произведения, его эпохи.

Художники соревновались между собою в оформлении спектаклей. Особенный успех у москвичей имела сцена подводного царства («Садко»), в которой художнику Васнецову удалось создать сказочно-фантастическое зрелище. В частной опере Мамонтова не представляли, как это можно одни и те же декорации использовать в разных постановках. А между тем в императорских казенных театрах это случалось довольно часто: какой-

нибудь боярский терем переносился из «Жизни за царя» («Иван Сусанин») в «Русалку» или в «Опричника» в течение десятилетий.

Над молодыми артистами частной оперы не тяготели десятилетиями складывавшиеся традиции. Поощряемые энтузиазмом Мамонтова, они творили свободно, давая простор личному пониманию образа. И, невзирая на то, что в смысле музыкальном коллектив оперы был несравненно слабее труппы Большого театра (небольшой хор, жидковатый оркестр, предельно сокращенный, не особенно квалифицированный балет), каждая постановка Мамонтова становилась крупным событием в жизни музыкально-театральной Москвы. Шли, чтобы послушать новые талантливые произведения русских композиторов, которым не пробиться было в бюрократическую цитадель Большого театра, полюбоваться высокоталантливым декоративным оформлением, свежей, драматически насыщенной игрой молодых солистов.

Однако условия работы частного театра в ту эпоху были очень тяжелы. Для того чтобы обеспечить полные сборы, приходилось часто обновлять репертуар, а это сказывалось на качестве постановок. Многие театральные «опусы» Мамонтова походили поэтому скорее на талантливые эскизы, гениальные наброски, которым не хватало законченности, шлифовки. Но сама творческая атмосфера в театре была необычайна и именно этим вечным горением и увлеченностью пробуждала творческую инициативу в артистах.

Посещая спектакли мамонтовской оперы, Собинов внимательно изучает игру Шаляпина и приходит к выводу, пусть не совсем верному, что весь фокус шаляпинского успеха заключается в «драматической стороне передачи». И эта «драматическая сторона» особенно привлекает к себе внимание молодого певца.

Летние гастролы Собинова в Одессе, где он поет несколько спектаклей с Шаляпиным, позволили подвести первый итог исканиям в этой области. Он пишет в одном из писем к Н. А. Буткевич:

«Наши летние скитания теперь воочию показали мне, какие важные плоды они мне принесли... Я словно научился ценить... 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... Переворот, происходящий во мне, настолько велик, что мне, например, хочется снова начать переучивать «Гальку», оперу, в которой образ героя мне ясен во всех

подробностях».

С таким же рвением, с каким Собинов когда-то изучал латинский язык в гимназии, а позднее юриспруденцию в Университете, вбирает он в себя все, что может его обогатить, как актера и певца.

Вот с этих открывшихся ему позиций певца-актера Собинов и начинает работать над Ленским в новом сезоне 1898/99 года. Он заново пересматривает всю партию с точки зрения образа пушкинского героя. Его интересуют теперь не только сцены Ленского, его арии, ариозо и ансамбли, но и живая логика развития характера и его пластическое выявление. Упорные поиски жизненной правды оказываются не напрасными. Собинов постепенно овладевает искусством «входить в роль». Увлекаясь в сильных местах роли, он сливается с героем, живет его радостями, волнениями. «После ссоры на балу, — пишет Собинов, — у меня даже руки дрожали». Эта способность «жить» чувствами и настроениями героя была порукой, что рано или поздно, но артист пойдет по пути сценического реализма.

Собинов начинает нелегкую борьбу с администрацией за стильный костюм, парик, грим. Но трудности не смущают певца. Он проявляет исключительную настойчивость, ставит свои условия, требует и добивается своего: ему шьют новый костюм.

Большая, почти трехлетняя работа над образом Ленского увенчалась успехом. Собинов сдержал блестящую победу, покорив музыкальный Петербург.

...Зал Мариинского театра был переполнен. Царило особое оживление. Петербуржцы, считавшие непревзойденным Ленским своего любимца Фигнера, ждали появления малознакомого им Собинова.

Вот оркестр уже сыграл взволнованную мелодию, предшествующую появлению Онегина и Ленского... мгновенная пауза, и с первыми звуками широко разлившейся лирической темы появился Собинов-Ленский. Зрительный зал замер. На сцене стоял юноша, о котором Пушкин писал:

...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...



Л. В. Собинов-Ленский.

Светлый сюртук с пелериной, какой носили во времена Пушкина, свободно облегал его стройную фигуру. Темные волосы оттеняли мягкий юношеский овал лица, большие глаза смотрели на Ларину с предупредительным почтением:

Медам, я на себя взял смелость
Привесть приятеля...

Затем шло ариозо. Робко прозвучали первые слова: «Я люблю вас», но,

подхваченный порывом чувства, голое певца поднялся выше, и на одном дыхании взволнованно он произнес еще раз: «Я люблю вас, Ольга!..» И дальше, словно торопясь, что его могут прервать, помешать сказать все, что не дает ему покоя, понеслись в зал восторженные слова юного поэта:

Всегда, везде одно мечтанье,
Одно привычное желанье,
Одна привычная печаль!..

В конце ариозо этот страстный порыв перешел в безудержный восторг признания: «Я люблю тебя...»

В это страстное «Я люблю тебя» Собинов-Ленский вложил так много нежности, столько светлой, чистой любви, что стало ясно: и легкомыслие Ольги и необдуманно жестокий поступок Онегина больно отзовутся в сердце юного поэта, нанесут ему смертельную рану.

В этот вечер и Онегин и Татьяна отошли на второй план. В антрактах говорили только о новом Ленском.

— Что покажет Собинов в сцене бала у Лариных? Каким он будет в картине дуэли?

И Собинов не разочаровал петербуржцев. Уже тогда блестяще владея филировкой звука, он позволил себе дать на словах «В вашем доме» такое воздушное *pianissimo*, что, как пишет один из слушателей, «казалось, в этом *pianissimo* вот-вот растает в ничто и вся взволнованная трепетная душа поэта».

Контраст свежего молодого голоса с его лучезарным, словно радующимся жизни звуком и скорбных слов арии «Куда, куда вы удалились...», за которой следовал дуэт с Онегиным, сообщали всей картине дуэли тихую грусть и горькое сожаление о том, чего уже нельзя поправить... Резкий удар в оркестре... Ленский шагнул вперед, навстречу выстрелу, выронил пистолет и медленно упал навзничь: «Убит», — тяжело прозвучала фраза Зарецкого... И не было в зале ни одного человека, который в эту минуту не возмущался бы, не протестовал в душе против этого убийства, против тех общественных условий, жертвою которых пал прекрасный юноша-поэт.



Л. В. Собинов-Ленский.

...Бесшумно опустился тяжелый занавес. Тишину зрительного зала взорвал гром рукоплесканий. Аплодировали партер, ложи, бельэтаж, ярусы. Чем выше сидели зрители, тем сильнее и восторженнее аплодировали. На галерке стояли. И каждый, кто находился в этот вечер в зрительном зале, недоумевал, как можно было до сих пор мириться со всеми предыдущими

Ленскими. Даже самые ярые поклонники Фигнера, пришедшие в театр с тайной мыслью насладиться «провалом» молодого певца, не могли не признать, что собиновский Ленский кажется сошедшим со страниц пушкинского романа и что в каждом своем движении, в каждой интонации голоса он сливается с музыкой Чайковского.

То был настоящий большой успех молодого певца. Об этом говорили друзья, зрители, восторженно принявшие нового Ленского, наконец пресса. И только сам Собинов чувствовал, что в этом ставшем для него таким близким и любимым образе еще далеко не все совершенно, что кое-какие фразы звучат несколько общо. Как бы машинально соскальзывая с языка, они послушны музыке, но не будят в нем, артисте, никаких мыслей.

«В чем же дело?» — мучительно раздумывал артист. И, лишь встретившись на сцене в одном из спектаклей с Хохловым-Онегиным, Собинов понял, чего не хватало до сих пор его Ленскому — настоящего общения на сцене с партнером.



П. А. Хохлов-Онегин.

Хохлов, за два года до того покинувший сцену, получил от дирекции почетное право в любое время выступить в любой опере по своему желанию. И вот в сезон 1902/03 года он воспользовался этим правом и дважды исполнил свою непревзойденную роль — Онегина.

Когда Собинов вышел на сцену, чувствуя за своей спиной спокойные шаги Хохлова, и, обернувшись, бросил быстрый взгляд на его полную достоинства фигуру, увидел красивое, холеное лицо Онегина, в его первых же словах

Медам, я на себя взял смелость
Привести приятеля.
Рекомендую вам: Онегин —
Мой сосед.

завучала наивная важность юноши, безгранично гордого тем, что его друг такой солидный мужчина. И как сразу стала очевидна разница их возрастов, характеров!

«Скажи, которая Татьяна?» — спросил Онегин-Хохлов.

«Да та, которая грустна...»

«Неужто ты влюблен в меньшую?» — В голосе Хохлова слышалось удивление, даже разочарование.

И, поняв, что его другу не понравилась Ольга, Ленский-Собинов ответил вопросом со смешной мальчишеской заносчивостью: «А что?»

Новые, правдивые интонации нашел Собинов и в четвертой картине оперы, где у Ленского большая сцена с Онегиным. Собинову впервые было так легко ее играть, потому что благородный, учтивый, удивительно воспитанный Онегин-Хохлов всю эту сцену тонко поддразнивал Ленского. Протанцевав с Ольгой «Экоссез», он подошел к своему другу и с удивлением спросил: «Ты не танцуешь, Ленский?..» И далее с участием: «Что с тобой?» А на словах «Да что ты дуешься?» — в нем уже слышалось добродушное недоумение, будто Онегин искренно не понимал, что могло так взволновать Ленского.

Шутка переросла в ссору. Взбешенный невоздержанными обвинениями Ленского, Онегин принял его вызов на дуэль, В Ленском-Собинове была воплощена чистая, светлая мечта юности об идеально-гармонической любви, о возвышенном чувстве. В нем жила радость безграничного доверия ко всем, кто его окружал. И все это разбилось о холодный эгоизм Онегина, с высоты своего «опыта» и наигранного разочарования не пожелавшего понять, что каждому возрасту даны свои чувства и свои идеалы.

Наконец-то и Собинов мог сказать себе: «Да, вот таким я представляю себе Ленского, таким люблю его, таким пою!» Теперь у артиста не оставалось чувства неудовлетворенности, будто он что-то недосказывает зрителю. Он все время чувствовал, что Онегин-Хохлов как-то по-своему относится и к Ольге и к нему, Ленскому. В интонациях Хохлова слышалось так много различных оттенков настроения, чувств, мыслей, что они вызывали в нем, Собинове, ответную реакцию, которая придавала каждому

слову особый оттенок, насыщала его реплики новыми психологическими нюансами.

Так творческое общение с Хохловым окончательно определило собиновского Ленского, и в нем в полную силу зазвучала тема юности со всеми ее правами на свое представление о мире, на большую, взволнованную мечту, с которой человек входит в жизнь.

Образ Ленского, созданный Собиновым, стал классическим в русском оперном театре. Может быть, в трактовку партии можно внести еще какие-нибудь новые черты, подсказанные индивидуальностью исполнителя, но превзойти Собинова-Ленского, так же как и шаляпинского Бориса Годунова, вряд ли возможно. И хотя говорят, что творчество актера умирает вместе с ним, — это не всегда верно. Есть образы, созданные на века. Собиновский Ленский — один из них.

Вдумчивая работа над образом Ленского помогла Собинову глубже понять и пересмотреть десятилетиями бытовавшее на оперных сценах представление о партии Фауста.

До Собинова оперные театры и певцы не стремились воссоздать эпоху, к которой относится легенда, приблизить трактовку образов к бессмертной поэме-первоисточнику. Казалось, всех вполне удовлетворяет традиционная фигура оперного любовника — Фауста и оперного злодея — Мефистофеля.

Совсем иначе подошел к образу Фауста молодой Собинов. С первых же шагов он решительно отказывается от шаблонной трактовки партии. Нет, для молодого певца Фауст совсем не банальный соблазнитель. Он вносит в образ принципиально новое. По выражению самого артиста, он стремится к образу «задумчивому, серьезному и духовно красивому».



Л. В. Собинов-Фауст.

Перечитав Гёте, Собинов увидел в любовной истории доктора Фауста (которую Гуно взял в основу своей оперы) трагическое столкновение свободного чувства с поработанной волей. Фауст представлялся ему человеком, предельно искренним и страстно влюбленным. Он никого не хочет обманывать и сам верит всем. Но он не властен в своих поступках. Мрачной тенью стоит за ним Мефистофель, искажая его намерения, насмехаясь над его чистой любовью к Маргарите.

Контраст между помыслами человека и печальным результатом его деяний — вот что увидел Собинов в этой запетой, давно ставшей шаблонной партии. Но сложный философский образ Фауста не сразу

получился таким, каким его задумал Собинов. Для этого ему не хватало актерской техники.

Артист не перестает упорно работать над сценическим воплощением образа своего героя. Он надеется, что ему поможет в этом опыт драматической сцены, и, будучи в Петербурге, идет в Александринский театр на постановку «Фауста». Но, увы... То, что увидел Собинов, поразило его безвкусицей и трафаретом.

«Обставлено все убого, нестильно, условно, непоэтично, — пишет он Е. М. Садовской. — Костюмы самые оперные... Дальше еще бы ничего, — и фигура, и грим (у Мефистофеля. — Н. Б.), очень хороши отдельные фразы, но все-таки это не давало никакого представления о том спутнике Фауста, про которого Маргарита говорит, что у него на челе печать злобы ко всем.

Комиссаржевская (Маргарита) очень искреня, но не более. Вне сравнения — это Аполлонский... Фауст... До того он был плох, хуже всякого оперного героя».

Таким образом, то, что искал Собинов, не мог ему дать и современный театр. На примере драматического театра Собинов еще раз понял, как не нужно ставить и играть «Фауста».

В этот трудный период исканий сценического выявления актерского замысла Собинов-Фауст встретился с Шаляпиным-Мефистофелем. В сценическом общении с изумительным артистом определеннее обрисовалась для Собинова фигура Фауста. В ярком контрасте раскрылись образы героев оперы. В ответ на насмешки и проклятия злого духа широко разлилась собиновская кантилена, славящая радость бытия и любовь. Резкие, движения Мефистофеля, будто изломанная пластика его тела, сплетенного, казалось, из гибких мускулов и извивающихся сухожилий, по контрасту убедили Собинова в верности внешнего рисунка его Фауста — мягкого в движениях, юношески порывистого, безмятежно доверчивого. Прямой взгляд широко открытых глаз Собинова-Фауста будто впервые увидел ликующую силу жизни.



Ф. И. Шаляпин-Мепистофель.



А. В. Нежданова-Маргарита.

Но и после того, когда Собинов нашел, наконец, образ Фауста, он снова и снова еще с большим увлечением совершенствует роль. В 1905 году, через семь лет после премьеры, готовясь петь Фауста по-итальянски, он пишет из Милана:

«Просматриваю и играю одним пальцем с таким увлечением, словно какую-нибудь новую оперу. Надо отдать справедливость, что я в своем прежнем исполнении все время нахожу столько несообразностей, что многие фразы мне теперь кажутся словно какими-то новыми, полными нового смысла».

Так будет у Собинова всегда, всю жизнь: как всякий большой художник, он считал, что предела совершенству нет. И всю свою творческую жизнь певец будет стремиться находить все новые и новые краски в художественной палитре своих героев.

Со второго театрального сезона (1898/99 г.) Собинов оказался тесно связанным с жизнью Большого театра. Каждая новая партия приносит ему все больший успех. Уже в сентябре, помимо «Евгения Онегина» и «Фауста», он выступает в двух новых операх: «Тангейзере» Вагнера, где исполняет партию Вальтера, и в «Гальке» Станислава Монюшко. А немного позднее он поет такие популярные теноровые партии, как Альфреда в «Травиате» и Герцога Мантуанского в «Риголетто». С большим удовольствием исполнял певец и партию Мурри в опере Кюи «Сын мандарина».

Опера «Галька» написана композитором под непосредственным впечатлением крестьянского восстания 1846 года в Западной Галиции, подавленного властями. В условиях жесточайшего цензурного гнета композитор и либреттист не могли раскрыть до конца свой замысел и вынуждены были снять задуманную сцену крестьянского восстания. Но настроения гневного протеста, возмущения социальной несправедливостью ярко выражены Монюшко в сильных, жизненно правдивых образах героев оперы. Не случайно самыми впечатляющими, жизненными оказались номера оперы, где композитор наиболее близок к национальным польским мелодиям. Трогательная песня Гальки, задушевная «думка» Ионтека прочно вошли в музыкальный репертуар русских певцов.

Сюжет оперы довольно прост. Он рассказывает о трагической истории крестьянской девушки-горянки, полюбившей пана. Галька верит ему слепо, ради него забыла преданного Ионтека. Отвергнутый Ионтек по-прежнему любит Гальку, сопровождает девушку, когда она, обуреваемая тоской, отправляется разыскивать пана Януша в город. Они приходят как раз в вечер помолвки пана Януша с дочерью сотника. Януш продолжает обманывать наивную крестьянку, прикидывается влюбленным и обещает прийти к ней в горы. Полный негодования Ионтек раскрывает ей правду. Увидев в окно Януша с невестой, Галька сходит с ума. Ионтек страдает. Глубокая жалость к любимой и ненависть к пану наполняют его.

Большинство современных Собинову исполнителей партии Ионтека мало задумывалось над социальной характеристикой этого образа и сводило все лишь к любовной драме. По тому же пути вначале невольно пошел и молодой Собинов. Но уже после первых выступлений, анализируя

душевное состояние в сценах с Янушем, артист почувствовал, что он, крестьянский парень Ионтек, ненавидит Януша не только как своего счастливого соперника. Собинов-Ионтек едва владел собой, когда, стоя на коленях, молил пана пощадить Гальку: «О добрый барин, бог вас наградит за милосердые...» Голос певца дрожал от сдерживаемого гнева, и слова «добрый барин» звучали как злая насмешка и плохо скрытая угроза. Зрителям вдруг становилось страшно: казалось, вот-вот Ионтек не выдержит и бросится на соблазнителя. Одному из первых на русской сцене Собинову удалось воплотить в своем Ионтеке замысел свободолюбивого польского композитора.

Взыскательность художника, так рано проявившаяся в молодом Собинове, не позволила ему и здесь остановиться на достигнутом успехе. Он упорно ищет новых оттенков, углубляет характеристику героя. Раздумывая над общим ансамблем спектакля, он приходит к выводу, что уделял мало внимания партнерше. И вновь начинает упорно работать над каждой репликой, каждой интонацией, обращенной к Салиной-Гальке. Пропев в «Гальке» не один десяток раз, он признается друзьям, что хотел бы «переучить всю партию заново».



Л. В. Собинов-Мурри.



Л. В. Собинов — Герцог Мантуанский.

Собинов относился к своей артистической профессии очень серьезно. Для него театр значил не только и не столько успех, славу, благополучие. Театр, искусство, по мысли Собинова, — это храм, где зрители учатся чувствовать, мыслить, жить, где они черпают силы быть добрыми, гуманными, честными, справедливыми. Вот почему артист так настойчиво стремится к сценической правде.

Молодой певец знал, что не одинок в своих поисках сценической правды и стремлении уйти от шаблона, сковывавшего порой даже самых одаренных певцов и актеров императорских театров. Но обстановка в этих театрах была чрезвычайно тяжелая для всех, кто стремился изменить десятилетиями существовавшие традиции, нарушить казенно-бюрократический стиль руководства. Собинов отлично понимал, что корень зла — в отсутствии подлинной заинтересованности руководства в процветании оперного искусства. Это остро ощущали молодые, наиболее сознательные члены труппы. Оперные артисты старшего поколения также чувствовали, что петь и играть по старинке после постановок Мамонтовской оперы, спектаклей Художественного театра уже невозможно. Не мирилась больше с бездумной шаблонной игрой оперных солистов и аудитория.

На трудном пути к жизненно правдивому искусству артиста ожидало и разочарование. Так, не имел успеха его Андрей в новой постановке оперы Чайковского «Мазепа». Собинов работал над этой партией с большим рвением. Удобная для его голоса, она не представляла каких-либо особых технических трудностей, а трагическая судьба молодого казака, выраженная одухотворенной музыкой Чайковского, волновала артиста до глубины души. Однако первые спектакли показали, что образ, им созданный, неубедителен.

В чем же было дело? Собинов-актер ясно понимал свою задачу, образ Андрея не вызывал в нем никаких сомнений. Вокальной стороной роли дирижер Альтани был также очень доволен. И все же того шумного успеха, который сопровождал каждое выступление Собинова, на этот раз не было. Может быть, причина коренилась в противоречии трагического образа молодого казака с лирическим характером голоса Собинова? Как бы то ни было, певец твердо решил впредь быть осторожнее в выборе репертуара.

Как ни жалко ему было, а пришлось отказаться и от выступлений в опере Бизе «Кармен». Роль дон Хозе, интересная не только с вокальной стороны, но драматической насыщенностью, чрезвычайно привлекала артиста и была им почти разучена.

«Была сегодня первая оркестровая репетиция «Кармен». Все идет как нельзя лучше. Альтани очень доволен и толкованием и силой звука в нужных местах. От арии он в восхищении. Ее я, конечно, давно уже отделал до всяких нюансов и тонкостей», — писал Леонид Витальевич другу.

И все же, несмотря на настояния дирижировавшего оперой Альтани, Собинов сначала отложил выступление в партии Хозе на неопределенный

срок, а потом и вовсе отказался от него. Прodelав огромную подготовительную работу, отшлифовав партию до мелочей, он в конечном итоге не добился того ощущения совершенной свободы, которое означало полное овладение вокальным материалом, позволяющее создавать образ всеми красками звуковой палитры. Чувство некоторой скованности, напряженности не покидало певца. Это состояние мешало полному вживанию в образ, создавало известное торможение. После оркестровой репетиции, когда Собинов пропел всю партию полным голосом в обстановке, мало чем отличающейся от спектакля, ему стало очевидно, что эмоциональный тонус партии Хозе не соответствует природным свойствам его голоса.

Несмотря на то что Большой театр все более заполнял жизнь Собинова, он все еще не бросал Адвокатуру. Он как будто свыкся с постоянным переключением, работой в двух областях, столь резко контрастирующих друг с другом. Неизвестно, долго протянулось бы еще это состояние «неустойчивого равновесия», если бы не случай, происшедший в 1899 году.

В Московском коммерческом суде шло очередное разбирательство дела. Защитником выступал Собинов.

— Ну, соловей, посмотрим, что вы нам споете, — обращаясь к молодому адвокату, произнес с улыбкой председатель суда.

Эта добродушная шутка прозвучала для Собинова словно общественный приговор: всегда ненавидя дилетантство, он впервые серьезно задумался над своим будущим. Его испугала возможность прослыть «лучшим тенором среди юристов и лучшим юристом среди теноров». Шутливое обращение судьи заставило его сделать окончательный выбор.

«Мне так стыдно стало, что с этого дня я прекратил хождение по судам», — вспоминал впоследствии Леонид Витальевич.

Два года колебаний, какую же выбрать профессию, — яркое свидетельство той серьезности и глубокого чувства ответственности, с которыми Собинов подходил к своему жизненному назначению. Вряд ли кто другой из певцов на месте молодого Собинова стал бы еще сомневаться в возможности посвятить себя сцене после первых двух оперных сезонов, принесших ему такой завидный успех!

Итак, судьба Собинова была окончательно решена. Не надо было больше мучительно раздумывать: кем быть? Гораздо сложнее оказалось другое.

Семейная жизнь Леонида Витальевича складывалась не очень

счастливо. Вскоре после женитьбы выяснилось, что Мария Федоровна и Леонид Витальевич совершенно разные люди и что связывают их только дети. В 1898 году они расстались. Леонид Витальевич тяжело переносил этот разрыв, в особенности из-за разлуки с детьми, видеться с которыми теперь мог очень редко.

Но тосковать и предаваться печали было не в его натуре, деятельной, жизнерадостной. Напряженная творческая работа в театре, ставившая все новые и новые исполнительские задачи, заполняла его жизнь. Окончательно порвав с адвокатурой, он теперь уже ничем не отвлекался от любимого искусства.

Собинов переехал в гостиницу «Малый Париж» и жил там на холостую ногу. Общительный, жизнерадостный, он терпел одиночество только в рабочие часы, в свободное же время любил общество друзей, споры об искусстве, острое слово и шутку.

Приблизительно около 1901 года Леонид Витальевич становится близким другом семьи Садовских. Собинов всегда был искренним поклонником Малого театра и порой даже отдавал предпочтение его постановкам перед «художественниками» Михаила Провыча и Ольгу Осиповну он боготворил еще со студенческих времен как замечательных актеров, хранителей высоких традиций. Слушать их безукоризненную, красивую, сочную русскую речь было для него истинным наслаждением, и, каким бы ни был он усталым и недовольным, Ольга Осиповна одной своей шуткой, сказанной с неподражаемой исконно московской интонацией, неизменно приводила его в хорошее расположение духа. Младшее поколение Садовских — Пров Михайлович и Елизавета Михайловна также были актерами Малого театра. С ними у Собинова установились отношения горячей дружбы. Не было ничего необыкновенного в том, что Елизавета Михайловна вскоре подпала под обаяние Леонида Витальевича, в особенности когда заметила, что он явно отдает ей предпочтение. Чем больше узнавал Собинов Елизавету Михайловну, тем сильнее она заинтересовывала и привлекала его. Талантлива она была несомненно, но долгое время в Малом театре ей не удавалось занять подобающего положения вследствие интриг и происков менее деликатных соперниц по амплуа. Ее сценическое обаяние раскрылось не сразу, и, может быть, именно потому, что ей не хватало блеска, способности сразу привлекать внимание, она не была в фаворе у начальства. Но когда ей удавалось получить хорошую роль, подходившую к ее характеру, она никогда не оставалась незамеченной. Москвичи помнят ее обаятельную Снегурочку. Для этой роли Садовская нашла какие-то свои, неповторимые, чуть-чуть

печальные интонации, от которых словно осветился изнутри, стал трогательным, нежным и образ, созданный гениальным драматургом. Леонид Витальевич признавался, что именно ее интонации в «Снегурочке» помогли ему в творческой работе над Ленским.

Сильное чувство соединило Е. М. Садовскую и Л. В. Собинова на многие годы.

Письма Собинова к Е. М. Садовской сохранились и являются одним из важнейших источников биографии артиста.

V. В РАСЦВЕТЕ ТВОРЧЕСКИХ СИЛ



Общественный подъем демократических элементов страны в конце девяностых годов ощущался во всех областях культурной жизни России. В искусстве одним из ярчайших его проявлений явилось создание Московского художественно-общедоступного театра, провозгласившего лозунг: «Искусство для народа».

Незабываемое впечатление произвел первый спектакль Художественного театра — «Царь Федор Иоаннович». Со сцены вдруг пахло подлинной жизнью, зрители как бы перенеслись на несколько столетий назад, в древнюю Москву, в царствование последнего сына Ивана Грозного — беспомощного, кроткого, жалостливого и наивного Федора Иоанновича.

Палаты большого теремного дворца, костюмы из старинной парчи, утварь, мельчайшие аксессуары — все предельно верно эпохе. Но главное, — игра артистов. Спаянные в тесный коллектив, все они, начиная от Москвина — Федора, Книппер — царицы Ирины и до последнего мальчишки «из толпы» в долгополом отцовском армяке, живут, действуют на сцене так, будто нет перед ними за порталом рампы зрителей, следящих за каждым их движением и ловящих каждое слово. И когда закрывается занавес, то выход артистов на вызовы воспринимается в первый момент как что-то неестественное, чуждое течению их реальной жизни, которую только что все наблюдали затаив дыхание. Это была подлинная революция в театральном искусстве, окончившаяся знаменательной победой. Художественному театру удалось сделать то, о чем мечтали и чего не всегда могли добиться замечательный русский актер и режиссер А. П. Ленский в Малом театре, Мамонтов с группой своих единомышленников — художников и артистов. Это была новая ступень в развитии русского реалистического искусства.

Докатилась эта освежающая волна и до неприступной цитадели

Большого театра. Артистический коллектив отважился на ряд, пусть пока не очень значительных, организованных выступлений, цель которых была повысить художественный уровень спектаклей. Прежде всего артисты обращаются к дирекции с требованием отменить «бисы».

Прочно укоренившийся обычай повторять, по просьбе публики, во время действия отдельные номера оперы вредил общему впечатлению спектакля, прерывал действие, нарушал сценическую иллюзию. Вопрос о «бисах» был поднят Александром Павловичем Ленским и обсуждался в печати. Ленский стоял за категорическое запрещение «бисов», его поддерживал коллектив Художественного театра, на постановках которого аплодисменты и вызовы допускались только по окончании действия.

Большинство артистов Большого театра присоединилось к позиции Ленского. На общем собрании труппы выбрали представителей: Дейшу-Сионицкую, Донского и от молодежи Собинова, чтобы они доложили директору Теляковскому мнение артистического коллектива о «бисах». Теляковскому не хватило смелости окончательно решить этот вопрос. Тогда Собинов заявил, что если их ходатайство уважено не будет, то они, артисты, все равно обяжутся честным словом не бисировать. И на первом же спектакле, после разговора с директором, молодой артист показал пример верности слову. Он отказался исполнить требование публики бисировать арию. Первая «битва» за новое в искусстве, пусть пока маленькая, была выиграна.



С. В. Рахманинов.

В 1899 году в труппу Большого театра вступил Шаляпин. Волевой, энергичный, он умел заставить дирекцию считаться со своим мнением, и благодаря его вмешательству репертуар, Большого театра обогатился произведениями композиторов «Могучей кучки» Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского. Постановка «Псковитянки» и «Бориса Годунова» с

Шаляпиным в партиях Грозного и Бориса знаменовала собой окончательный поворот Большого театра к русскому репертуару. Шаляпин привлек в Большой театр художников Коровина и Васнецова, до этого работавших в частной опере Мамонтова, и они произвели коренной переворот в декоративном оформлении спектаклей казенной оперы, объявив жестокую борьбу абстрактному академическому стилю, господствовавшему до них в декорационной живописи.

Медленно, но неуклонно грузный корабль Большого театра брал новый курс — на реализм.

В 1902 году в жизни московской оперной труппы произошло еще одно крупное событие: в Большой театр пришла Антонина Васильевна Нежданова. С ее приходом дирекция прекратила приглашение иностранных колоратурных певиц — слишком очевидны были блестящие вокальные данные, совершенство техники и музыкальность русской певицы.

Труппа Большого театра, объединявшая в начале XX века таких непревзойденных артистов, как Шаляпин, Собинов, Нежданова, имевшая великолепный оркестр, хор, нуждалась только в полноценном музыкальном руководстве, чтобы раскрыть во всей полноте свои творческие силы. И она его получила. В 1904 году на пост главного дирижера был приглашен С. В. Рахманинов. Его двухлетняя работа в Большом театре составила эпоху в творческой жизни оперного коллектива. Он осуществил ряд превосходных постановок, поднял музыкальную культуру артистов, сумел добиться исключительного ансамбля. Его работу как дирижера высоко ценили Шаляпин и Собинов. Это был единственный дирижер, с которым у Шаляпина не было никаких инцидентов. (А надо сказать, что почти всегда, по сути, бывал прав Шаляпин.) Дело, начатое Рахманиновым, продолжил замечательный музыкант Иосиф Сук. Под его художественным руководством росли кадры выдающихся исполнителей, выковывалось и совершенствовалось мастерство художественного ансамбля.

В этот период подъема творческой деятельности Большого театра Собинов сильно расширяет свой репертуар, чему немало способствует появление на московской сцене произведений русской классической музыки. За короткое время Собинов разучивает «Князя Игоря», «Снегурочку», «Русалку», «Бориса Годунова». Прошло всего пять лет со дня вступления артиста в труппу Большого театра, а он овладел почти всеми партиями лирического тенора, которые считал подходящими для своей творческой индивидуальности.

4 сентября 1900 года в Большом театре после долгого перерыва состоялось возобновление оперы Даргомыжского «Русалка».

Одна из популярнейших до нашего времени, опера «Русалка» утвердилась в репертуаре не сразу вследствие космополитической политики театральной дирекции. Впервые в Москве она была поставлена в сезоне 1858/59 года, но в эпоху засилья итальянской оперы на сцене Большого театра появлялась крайне редко. О возобновлении «Русалки» на сцене Большого театра академик Б. В. Асафьев писал, что с того момента, когда в партии Мельника выступил Шаляпин, а в партии Князя — Собинов, началась ее «воскресшая судьба».

«Известно, что сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и вместе с тем изящно певучем речитативе, придающем его великолепной опере прелесть неподражаемой оригинальности», — писал о «Русалке» Чайковский.

Шаляпин и Собинов тонко уловили эту особенность произведения Даргомыжского. Они сумели в своем исполнении придать речитативу ту психологическую обоснованность, которая делала его непосредственным действенным толчком к певучим номерам оперы — ариям, ариозо и ансамблям.

В сценическом отношении роль Князя весьма трудна из-за того, что в ней отсутствуют сильные драматические положения. В первом действии внимание зрителей привлекает душевная драма Наташи, в сцене свадебного пира роль Князя также довольно пассивна, а в сцене, предшествующей финалу, главный интерес сосредоточен на сумасшедшем Мельнике.

Несмотря на эти трудности, Собинов создал запоминающийся образ. Длинный кафтан допетровских времен, неторопливость, чисто русская степенность движений, задумчивый, сосредоточенный взгляд — таким рисовался Собинову внешний облик Князя. Но, естественно, не это было главное. В небольшой пушкинской драме Собинов увидел одну из многих историй, типичных для феодальной домостроевской Руси: безграничность родительской власти, соблюдение сословной иерархии, о которые разбивается чувство, нарушаются клятвы, данные от чистого сердца.

Князь по приказу матери женится на нелюбимой девушке из знатного рода, не задумываясь над судьбой обманутой им крестьянки. Но насилие над чувствами мстит за себя: виновник несчастья целой семьи, Князь в конце концов гибнет и сам.

С замечательным проникновением в реалистическую музыку Даргомыжского рисует Собинов противоречивое душевное состояние Князя, пришедшего на последнее свидание с Наташей: колебания, нерешительность, смущение от сознания своей вины, любовь к несчастной

девушке, жалость к ней и к себе.

Сильное впечатление производила сцена на берегу Днепра. Князь при виде знакомых мест, где когда-то встречался с Наташей, изливает горькие сожаления о безвозвратно утраченном молодом счастье, принесенном в жертву общественным условностям:

Здесь некогда меня встречала
Свободного — свободная любовь...

Отчаяние, тоска звучат в голосе Собинова:

Здесь сердце впервые блаженство узнало...

Кажется, что Князь в первый раз после женитьбы понял, что он потерял.

Последующая затем сцена с сумасшедшим Мельником в исполнении Шаляпина потрясала зал. Зрители забывали, что они находятся в театре и смотрят всего лишь оперное действие, до такой степени захватывала жизненность и психологическая правда оперы.

Что же нового почерпнул для себя Собинов в этой партии и почему, с увлечением начав работать над образом Князя, он впоследствии охладел к нему?

В творческой биографии артиста партия Князя была не первой, над которой он работал самостоятельно, без помощи режиссера. Но, сыгранная в обстановке свободной творческой импровизации (в значительной мере!) совместно с Шаляпиным, она как бы раскрепостила певца, придала смелость и показала, что он на верной дороге. Немалое значение, безусловно, имела и чудесная музыка Даргомыжского, такая русская, мелодичная и своеобразная, особенно в арии третьего акта. Всю лирическую настроенность этой арии, ее различные оттенки Собинов передавал с огромной художественной силой. В дальнейшем же, «выжав» все из роли Князя, артист охладил к ней. Возможно, тут имело значение и несоответствие натуры артиста, всегда искреннего, открытого во взаимоотношениях, и характера его героя — раба домостроевских и классовых предрассудков, делающего всех вокруг себя несчастными. Природный оптимизм Собинова возмущался беспросветным «нытьем» (правда, гениально выраженным!) Князя.

Приход на сцену Большого театра Шаляпина заставил, наконец, возобновить и «Бориса Годунова».

Собинову предложили исполнить партию Самозванца. Это заставило его задуматься. Артист вспомнил, что два года назад, выступив в «Мазепе», он навсегда отказался от довольно близкой к Самозванцу партии Андрея. Но возможность спеть в опере Мусоргского, уверенность, что здесь он встретит много интересного, творчески неожиданного, решили дело.

Собинов высоко ценил камерное творчество Мусоргского. Его пленяла в великом русском композиторе смелость письма, глубина и содержательность тем, яркость в обрисовке социальных типов. И хотя артист хорошо понимал, что из-за специфики голосовых данных многие романсы Мусоргского не прозвучат в его исполнении достаточно убедительно, все же охотно пел в концертах «Семинариста» и «Полководца», «На Днепре» и «Ой, честь ли то молодцу».

Роль Самозванца привлекала Собинова еще и тем, что позволяла выйти из рамок чисто любовной тематики, преобладающей в репертуаре лирического тенора.

Лучшей сценой у Собинова в первых спектаклях, по мнению и критики и публики, был Чудов монастырь, В трактовке роли Самозванца Собинов выделял именно эту сцену, считая ее центральной для обрисовки характера своего героя: именно здесь в тихой келье неизвестного летописца рождается и созревает дерзкий замысел Григория Отрепьева. Внешне как будто статичная, сцена эта полна внутренней динамики и драматизма.

Почтительно, словно боясь нарушить течение мыслей Пимена суетным любопытством, задает Григорий-Собинов вопросы об убитом царевиче. Голос послушника звучит вкрадчиво и смиренно, но взгляд отведенных в сторону глаз сосредоточен и дерзок. Последнее восклицание после ухода Пимена: «Борис, Борис, все пред тобой трепещет!», его уверенно-угрожающая интонация показывает, что лишь для того, чтобы проверить себя еще раз, спрашивал будущий Самозванец о времени убийства царевича Дмитрия, что замысел захватить царский трон давно созрел у этого смелого авантюриста.

Появление Самозванца в корчме дополняет образ новыми чертами. Становится понятно, что хитрость, изворотливость, находчивость в опасный момент помогут ему осуществить безумный замысел.

Сцена у фонтана, в которой наиболее эффектно прозвучал бы именно драматический тенор, по мнению Собинова, не являлась главной как для роли, так и для оперы в целом. (Здесь артист ссылаясь на первый вариант оперы, где эта сцена отсутствовала; она была введена композитором по

настоянию артистов и театральных деятелей, которым казалась немислимой опера, лишенная любовного элемента.) Поэтому несколько лирическое звучание голоса Собинова в дуэте не нарушало, как казалось певцу, основного замысла композитора. Однако, не желая насиловать свою естественную склонность, ярче выявляя чисто лирический элемент, Собинов делал Самозванца в этой сцене ччересчур мягким, нежно влюбленным. Это отметила и критика. Но уже в следующем сезоне артист показал, что может быть не только лиричным, но и насытить голос волевой напряженностью.

Умному, тонкому, широко образованному артисту, стремящемуся к широкому музыкальным полотнам, глубоким обобщениям, Собинову было тесно в рамках чисто лирического тенора. Он пробует вырваться из этих узких рамок, разучивает с концертмейстером многие героические и драматические партии, но ни разу не выносит своей работы на сцену. Почему? Конечно, не из-за боязни за голос. Будучи настоящим художником, Собинов не мог позволить себе исказить замысел композитора, разрушить гармонию музыкальной и сценической идеи. Случай с партией Андрея («Мазепа») — лучшее тому доказательство. Несответствие собиновского голоса и музыкального образа заставило Собинова отказаться в конце концов от партии Хозе. В этом отношении Собинов, пожалуй, единственный пример безупречной чуткости и ответственности художника перед автором исполняемого им произведения. Это мудрое самоограничение стоило артисту большой внутренней борьбы, так как не позволяло развернуть все богатства его многогранного сценического дарования. А о талантливости Собинова в области драматического театра говорит и тот факт, что он собирался, если голос изменит, стать драматическим артистом.

Тяготение к художественной правде, к внутренне богатым, ярким образам заставляло Собинова завидовать положению баса и баритона в русской опере. В силу своеобразной реакции на сложившуюся в западноевропейском оперном театре определенную выхолощенность лирического тенорового амплуа, сведения его к узкой теме любовной лирики русские композиторы в центре оперного действия ставили баритона, баса, драматического тенора.

Уже в операх гениального Глинки центральные мужские партии отданы басам (Руслан и Сусанин). В «Русалке» по сравнению с исключительно яркой и сценичной партией баса — Мельника — партия лирического тенора — Князя — бледна и малоинтересна. Нетрудно

проследить преобладание низких голосов в центральных партиях и в операх Мусоргского, Бородина (Борис Годунов, Досифей, Хованский, Игорь), Римского-Корсакова (Иван Грозный в «Псковитянке», Грязной в «Царской невесте»). Садко, Гришка Кутерьма — тенора драматические. Чайковский в «Евгении Онегине» первостепенную роль отдает лирическому сопрано (Татьяна), в «Пиковой даме» — драматическому тенору (Герман). Включив в свой репертуар партии Берендея, Самозванца и Князя, Собинов вплоть до 1909 года, когда он разучивает партию Левко из оперы Римского-Корсакова «Майская ночь», вынужден был искать героев в операх западноевропейских композиторов. И в первую очередь, конечно, среди таких опер, как «Фауст», «Риголетто», «Вертер», «Ромео и Джульетта», где ему приходилось воспевать любовь.

Певец любви — так называли артиста во многих статьях и рецензиях, посвященных его творчеству. И действительно, искусство Собинова раскрывало тему любви широко, многогранно и, что очень важно, и своеобразно. Во многих созданных певцом образах тема любви соединяется с более глубокой и значительной темой — темой человека, юноши, стоящего на пороге возмужания. В первой любви он-познает мир и самого себя. Познание мира через любовь — основное содержание многих образов, созданных Собиновым.

В первый период творчества эта тема была полнее всего раскрыта артистом в образах Ленского и Ромео.

Еще в 1897 году, оканчивая Филармоническое училище, Собинов поет на выпускном экзаменационном спектакле четвертый акт из «Ромео и Джульетты». Став артистом Большого театра, он снова обращается к партитуре Гуно. «Как хороша музыка «Ромео и Джульетты»! — восклицает он в одном из писем. — Я думаю, что, когда в первый раз спою эту партию с успехом, мое самолюбие, как артиста, будет вполне удовлетворено».

Русская оперная сцена давно ждала настоящего Ромео — юного, нежного, страстного. Одним из первых, кто предсказал успех молодому Собинову в партии Ромео, был Вл. И. Немирович-Данченко. В репертуаре начинающего певца было лишь несколько оперных партий, а Немирович-Данченко режиссерской интуицией уже видел его в одной из самых трудных ролей шекспировского репертуара. Дело было, конечно, не только в необычайно лиричном голосе Собинова.

Немировича-Данченко прежде всего интересовала эмоциональная сторона собиновского исполнения — как возможность полноценного воплощения артистом шекспировского характера. Он ходил специально смотреть артиста в партии Ленского, чтобы увидеть, как может Собинов

«любить и страдать» на сцене.

Но в 1899 году Леониду Витальевичу не пришлось начать работу над увлекшей его партией. Оперу Гуно включили в репертуар лишь в сезоне 1902/03 года. В это время Немирович-Данченко был уже занят новыми постановками в Художественном театре и потому Собинову и Немировичу-Данченко, к сожалению, не удалось поработать вместе над образом Ромео. И все-таки сам по себе факт, что замечательный режиссер предлагал Собинову свою помощь и поддержку в работе над Ромео, красноречив: Немирович-Данченко очень прозорливо угадывал творческие индивидуальности. Не было случая, чтобы его «прогноз» не оправдался в дальнейшей практике актера. Рано или поздно актер приходил к роли, предсказанной ему этим замечательным педагогом и режиссером. Не ошибся Немирович-Данченко и в своем видении Собинова в роли Ромео.

К работе над любимой партией Леонид Витальевич приступает летом 1902 года. Он едет в Италию и там разучивает и сценически готовит партии, которые ему предстоит петь в будущем сезоне. На этот раз он готовится выступить в труппе петербургской итальянской оперы в партиях Вильгельма Мейстера («Миньона» Тома) и Ромео.

Впервые в Италию Собинов попал еще летом 1900 года. Вместе с приятелями, баритоном Лениным и пианистом Плотниковым (его аккомпаниатором), Собинов поселился тогда в местечке Виареджио, неподалеку от Милана. С интересом наблюдал Леонид Витальевич музыкальную жизнь города — центра прославленного итальянского оперного искусства. Миланский оперный театр «Ла Скала» считался в то время одним из лучших в мире. Выступить в нем было мечтой всякого певца.

На протяжении XVII и XVIII веков созданный в Италии жанр оперы становится самым популярным. Высшее достижение итальянской оперы и итальянской школы пения периода ее расцвета — бельканто ^[9] — плодотворно отразилось на оперном искусстве других стран Европы, способствуя развитию вокального мастерства.

В XIX веке Италия дает таких замечательных композиторов, как Россини, Беллини, Доницетти, Верди, и целую плеяду певцов, имена которых стали известны всему миру — Патти, Карузо, Таманьо, Руффо и другие. Столь длительное процветание итальянского певческого искусства объясняется отчасти его связью с народным искусством. Итальянская классическая опера создавалась на основе народной интонации, на естественной манере пения, вытекающей из органического претворения особенностей интонационного строя родного языка.

Когда Леонид Витальевич впервые приехал на родину знаменитого бельканто, он горел желанием в совершенстве изучить приемы этого прославленного мастерства. Но уже первые занятия с педагогом Маццоли приказали Собинову, что ему нечему учиться у итальянских профессоров. Русская вокальная школа, к лучшим представителям которой относились и его учителя — Додонов, Сантагано-Горчакова, дала Собинову нечто гораздо большее, чем только умение «прекрасно петь». «Убедившись в бессмысленности занятий, я их прекратил и отныне решил идти по старой дороге», — писал Собинов в своей автобиографии. Вместо занятий постановкой голоса Собинов использовал знакомство с Маццоли для того, чтобы усовершенствовать свое знание итальянского языка.

Приехав в Милан в 1902 году, Собинов знакомится с дирижером Росси, опытным концертмейстером, знатоком оперного репертуара. С ним он и начинает разучивание партии Вильгельма Мейстера. Ни сильная жара, ни пыль и грохот на раскаленных солнцем улицах не ослабляли энергии Леонида Витальевича. «Беру я два урока в день, — пишет он о своей работе в начале августа. — «Миньону» я уже прошел и теперь буду учить наизусть. Одновременно я свои оперы понемногу перевожу, чтобы понимать смысл слов не только своей партии, но и других. Кстати, это и практика языка. Заботит меня несколько произношение. Для этой цели я намерен брать уроки декламации у какого-нибудь итальянского драматического актера.

Маццоли мне уже подыскивает такого. Подумываю я также и о фехтовании. Во всех моих новых ролях борьба на шпагах. В Ромео дуэли отведена целая сцена».

Работа идет настолько успешно, что уже в конце августа Собинов сообщает: «Партия обрисовывается великолепно, у меня есть много хороших мыслей, и я думаю, что у меня не пропадет ничего. Мой Росси в глаза мне и за глаза говорит, что он хоть сейчас может мне устроить дебют в «Скала».

Но как только приступили к «Ромео и Джульетте», дела пошли менее успешно. Оказалось, что маэстро Росси эту оперу совсем не знал: в Италии она не шла давно, и ее не успели забыть. С тем большим упорством взялся за разучивание партии Собинов.

Работу над образом Собинов начал еще по дороге в Италию. Где бы он ни был: в Берлине, Вене, Риме — везде Леонид Витальевич ищет материал для более правдивого сценического воплощения Ромео. Он заходит в букинистические и антикварные магазины и просматривает десятки редких книг, заражая своим стремлением отыскать нужное владельцев этих

магазинов. Он роется в старинных гравюрах и репродукциях. Покупает все, что хоть как-то характеризует быт и нравы эпохи раннего Возрождения. Ищет и находит старинные ткани — парчу, тисненый бархат — для костюмов молодого Монтекки. В картинных галереях и в старинных миланских церквах он ищет своего Ромео. «Чудесные, — как называет их Собинов, — фрески Луини» убедили его в том, что Ромео можно играть в парике темно-рыжего цвета, а не в традиционном черном, принятом для изображения итальянцев. Картина Ринальдини, находящаяся в Палаццо Реале, подала Собинову «великолепную мысль о costume». На одной из площадей Милана внимание его привлек памятник Леонардо да Винчи. На правой стороне пьедестала изображена фигура юноши, в пластике которого артист увидел движения своего Ромео.

В часы, свободные от занятий, Собинов ходит по улицам и улочкам Милана, наблюдая их разноликую жизнь. Он посещает все города Северной Италии — Венецию, Падую, Мантую, Верону, где сохранилось множество картин художников Возрождения и старинные палаццо. Прогуливаясь по площадям, глядя на почерневшие от времени фронтоны зданий с заросшими мхом камнями, изящными, но разрушившимися колоннами, он переносится воображением в эпоху, когда на этих площадях и, быть может, перед этими же дворцами не раз кипели битвы, столь же яростные, как и уличная схватка Монтекки и Капулетти. Он дышит воздухом Италии — родины его героя. И текст шекспировской трагедии, который вновь и вновь перечитывает Собинов, с каждым разом отливается во все более определенные интонационные формы. Образ Ромео, созданный воображением вдумчивого артиста, все более сближается с шекспировским героем.

С этим огромным творческим запасом впечатлений, досконально зная наизусть каждую строчку шекспировского текста и всю доступную ему иконографию раннего Возрождения, артист приступает к работе над партией Ромео.

Опера Гуно «Ромео и Джульетта» никогда не была репертуарной. Основная причина этого — партия главного героя. Не говоря уже о том, что она написана в высокой тесситуре и одна из самых больших теноровых партий, ее вокальная сложность увеличивается по мере развития действия. Каждый акт ставит певцу все новые и новые требования.

За лирической каватиной второго акта с двукратным подъемом до верхнего «си» следует большая сцена обручения, совершенно иного характера. Далее — поединок. Напряженность ситуации, густая оркестровка с проходящей темой вражды Монтекки и Капулетти требуют

от певца насыщенного, сильного звука. А если вспомнить, что Ромео здесь все время в движении и поет, отражая и нанося удары, становится ясна вся сложность этой сцены. Поединок заканчивается ансамблем, в котором опять-таки должен интенсивно звучать голос Ромео, так как слова его партии окрашивают определенным настроением следующий акт — сцену в спальне Джульетты — с большим развернутым дуэтом героев.

Но вокальные трудности не единственные в партии Ромео.

Опера, написанная на шекспировский сюжет, требует не только вокального искусства, но и сценического рисунка, близкого духу Шекспира. Это усложняло и без того трудную роль и сужало круг исполнителей, способных взяться за подобную задачу.

В Собинове все было для этой роли — голос, глубокое понимание шекспировской идеи, внешность, пластичность, умение почувствовать себя юношей Вероны эпохи Возрождения. В кропотливых поисках нашел он для нее единственно возможную форму выражения.

Не случайно ни на премьере, ни на последующих представлениях зрительный зал не отзывался аплодисментами на момент выхода Собинова-Ромео; наоборот, он замирал: перед зрителями стоял юноша, словно сошедший со старинной картины итальянского мастера, и только когда проходило это изумление, раздавался взрыв бурных аплодисментов.

Работа Собинова над партией Ромео целиком шла в русле того реалистического направления, которое было характерно для московских театров тех лет, начинающих новый этап в освоении шекспировского наследия. Этот период дал интересные по замыслу постановки А. П. Ленского в Малом театре: «Сон в летнюю ночь» и «Двенадцатую ночь» (1899 г.), «Ромео и Джульетту» (1901 г.) и монументального «Юлия Цезаря» (1903 г.) в Московском Художественном театре с Качаловым в главной роли.

Ромео-Собинов по духу, по верности проникновения в музыку Гуно, по многогранности выявления характера, по истинному накалу страсти при стиливой достоверности каждого движения, жеста, позы, по умению носить костюм веронца эпохи Возрождения стоит в ряду лучших достижений русского театрального искусства в воплощении образов великого английского драматурга. Стоит только посмотреть на фотографии Собинова в «Ромео и Джульетте», чтобы понять, насколько он проникся ролью, говоря словами Белинского, «сумел чужую жизнь сделать своей жизнью».



Л. В. Собинов-Ромео.

В первой сцене стройный, изысканно одетый юноша наивно думает, что влюблен в прекрасную Розалинду. Он грустен. Его движения слегка меланхоличны. Ромео раздражает шумное веселье и колкости Меркуцио, но он слишком хорошо воспитан, чтобы показать другу свою досаду. И Ромео великодушно позволяет Меркуцио шутить. Здесь в Ромео-Собинове чувствуется какая-то внутренняя расслабленность, будто нет у него ни

воли, ни желания настоять на своем. И хотя он против выдумки Меркуцио: явиться в масках на праздник к Капулетти, он покорно следует за друзьями. Но вдруг этот юноша, на лице которого еще миг назад лежала печать уныния и слегка наигранной тоски, увидел Джульетту. Куда девалась апатия! Он весь превращается в слух, в зрение. Ромео улыбался, и все в зале понимали, что он улыбается Джульетте. Ромео хмурился, волновался, и было понятно, что Джульетта пропала, глаза Ромео потеряли ее. Любовь к Розалинде оказалась вымыслом. Она ничего не давала Ромео, но связывала его. Джульетта возвратила ему самого себя.

И вот, наконец, встретились Джульетта и юноша в одежде пилигрима. Как зачарованный смотрит Ромео на девушку, и его рука осторожно тянется к ее руке, будто он боится, что от его прикосновения исчезнет это прекрасное видение. Сам он словно проснулся и возвратился на землю с глазами, широко раскрытыми для познания мира и людей. Но не греза ли Джульетта?! Робко, боясь разрушить очарование, Ромео прикасается к пальцам Джульетты, и радостно зазвенели первые слова мадригала:

Ангел прелестный,
Ручки чудесной
Дерзнул прикоснуться я...

Кончился бал. Гаснут огни. Друзья напоминают Ромео, что пора уходить. Но юноша не может уйти.

В оперном либретто нет слов Шекспира:

Куда уйду я, если сердце здесь?
Вращайся вокруг планеты, бедный спутник!

Но ими были полны каждый жест, каждый шаг, каждый взгляд собиновского Ромео.

...Сад. Темное южное небо. На низких нотах, вибрирующих от нахлынувшей страсти, слышатся слова:

О ночь! Под крылом своим темным
Укрой меня!

Они звучат, как заклинание. Никто не должен видеть Ромео в этом саду, иначе смерть! Это всего одна фраза, но для Ромео-Собинова в ней начало трагедии.

Ромео переступил запретную черту. Он бросил вызов семейной традиции, не посчитавшись с законом отцов, завещавшим вечную ненависть семейству Капулетти. Пылкий юноша, который еще недавно наивно заблуждался в своих чувствах, не умея отличить настоящего от случайного, который так меланхолически-покорно позволял друзьям распоряжаться собой, становится борцом за большую любовь.

И потому не робкой надеждой на возможное счастье [\[10\]](#), но огромной человеческой страстью звучит каватина Ромео:

Солнце, взойди скорей,
Освети мир красой...

Гимн любви и мужества поет здесь Собинов, прославляя свет и свою Джульетту.

Сложный вокальный рисунок каватины, требующей предельных верхов, был эффектно и вместе с тем психологически тонко использован Собиновым. Его голос звучал так лучезарно, с такой страстью, что казалось — еще немного, и Ромео захлебнется от наплыва чувств, так он полон своей любовью.

Роль Ромео Собинов играл совершенно. Особенно поражала публику глубиной проникновения в шекспировский образ и редкой для оперной сцены напряженностью сцена поединка. Собинов-актер придавал ей особое значение. Он считал, что дуэль является кульминацией трагедии, предрешившей неизбежность гибели героев. Ромео, пытаясь предотвратить беду, становится виновником гибели Меркуцио. Его друг погиб потому, что в душе Ромео слишком рано родилось желание назвать брата Джульетты своим братом. Мстя за смерть Меркуцио, Ромео убивает Тибальда и тем наказывает самого себя.

Под влиянием охватившего Ромео негодования в нем пробуждается истинный сын Монтекки. Как страшная клятва над могилой друга, звучат его слова:

Ах, должен я забыть теперь всю осторожность.
Настало время мстить. Ей отдаю все силы я.
Тибальдо, меж нами есть негодяй, и это — ты.

Последние слова Собинов почти выкрикивает в лицо своего врага, нанося ему первый яростный удар.

Тибальд убит... Семья Капулетти требует возмездия. Вступает в силу герцогский приказ, под страхом смерти запрещающий уличные поединки. Герцог ждет ответа виновника нового несчастья. Но Ромео чувствует себя правым. В голосе Ромео-Собинова звучит достоинство. Он только объясняет, как все произошло.

И вдруг голос Ромео задрожал... низко опустив голову, он просит защиты.

И было в этом слове столько страстной мольбы, что каждому становилось ясно: не за себя, а за любимую он просит. Ведь только что в келье монаха Лоренцо перед ликом мадонны он назвал Джульетту своей женой.

Когда герцог произносит слово «изгнание», лицо Ромео искажается такой мукой, что, кажется, даже смертная казнь не была бы для него столь ужасна: на что ему жизнь, если с ним не будет любимой?!

Последняя сцена оперы. Фамильный склеп Капулетти. Тусклый свет факела освещает темную фигуру, медленно спускающуюся под мрачные своды усыпальницы. Преклонив колени перед темными силуэтами надгробий, Ромео на низких нотах медленно, но торжественно почти скандирует:

Привет тебе, мрачный, безмолвный склеп.
Мрачный склеп...

Но это только первые слова, которые приходят на ум в этом печальном месте. Дальше Ромео, вспомнив, что здесь Джульетта, что это последнее прибежище их любви, поет с восторженной пылкостью, словно рыцарь, воспевающий прекрасный замок своей любимой:

Нет, уютен ты священный,
Лучезарный неба чертог.
Привет тебе, привет, дивный чертог.

Высокие ноты, которые одну за другой вводит композитор в эту арию

Ромео, Собинов использует для того, чтобы передать и драматическую напряженность и своеобразную торжественность момента, в котором, кроме горя человека, потерявшего любимую, еще так много от освященного веками обета последнего прощания с ушедшим из жизни.

Но, как ни отважен Ромео, он не сразу решается откинуть вуаль с застывшего лица Джульетты. Не отрываясь, смотрит он на покрытую белым фигуру, лицо его напряжено, слегка приоткрытые губы, кажется, шепчут прощальные слова, которые никто не должен слышать, кроме Джульетты. Наконец неверной рукой приподнимает он край покрывала и порывисто срывает его. Красота Джульетты словно торопит его покончить с собой.

Приняв яд, он склоняется к подножию гробницы устало, как путник, прошедший длинную дорогу и, наконец, достигший цели...

Социальная философская тема трагедии Шекспира, несмотря на всю трудность донесения ее средствами оперного искусства, обрисовывалась в исполнении Собинова-Ромео глубоко и правдиво.

Найдя правильную и музыкальную и драматическую трактовку шекспировского образа, единственно верные интонации, движения, Собинов вывел своего Ромео далеко за рамки чисто оперной убедительности. И опять, как в «Евгении Онегине», смерть Ромео воспринималась зрителями трагически не только потому, что погиб прелестный юноша, но и оттого, что он оказался жертвой общественного неурядства, уклада жизни, которая порождает такое явление.

Все подлинно трагические переживания Ромео «воплощались Собиновым так ярко, образно и красочно и вместе с тем до того просто, с таким гармоническим чувством меры, — писал известный театральный критик Э. Старк, — что зритель чувствовал себя глубоко захваченным этой трагедией. Он переставал сознавать себя в театре, и нужно было сделать над собой огромное усилие, когда занавес закрывался в последний раз, чтобы освободиться от иллюзии и стряхнуть с себя очарование, навеянное и звуками голоса и каждым словом, каждым движением, всей сложностью переживаний огромной любви, увенчанной смертью».

VI. МИРОВАЯ СЛАВА



Более шести лет пел уже на сценах Большого и Мариинского императорских театров Собинов. Весной 1904 года кончался срок очередного контракта с дирекцией казенных театров. При обсуждении условий нового контракта возникли недоразумения, вынудившие Собинова отказаться от его возобновления.

Уход Леонида Витальевича из казенных театров не был простым капризом популярного артиста, как это пытались истолковать некоторые. Атмосфера равнодушия, циничного отношения к вопросам художественной стороны дела, царившая в конторе, глубоко возмущала Собинова. Ему хотелось уйти из казенного театра, «как из накуренной комнаты», отдохнуть от всех чиновников при искусстве. Отсюда и отношения его с чиновниками конторы императорских театров всегда были натянутыми. Собинову не прощали независимого поведения в театре, а также демократических убеждений, которых он не скрывал. Впрочем, здесь он был не одинок. Артистам с такими убеждениями в императорском театре создавали весьма неприятные условия. Пример тому П. А. Хохлов — первоклассный мастер, передовой художник и человек. За его независимое, всегда глубоко принципиальное поведение начальство едва-едва терпело его.

Еще немного раньше, в 1903 году, Собинов познакомился с директором театра «Ла Скала» Рикорди и дирижером Компанини. Оба итальянца не раз слышали Собинова на сцене и считали его одним из выдающихся певцов своего времени. Леонид Витальевич не удивился, когда получил от них приглашение выступить в сезоне 1904/05 года в «Ла Скала» в операх «Дон Пасквале» Доницетти и «Фра-Дьяволо» Обера. Это тем более устраивало его, что с императорскими театрами он уже не был связан.

И вот опять Италия с ее неповторимо чудесной природой, ярким

солнцем, лазурным морем и изумительными песнями.

Поселившись на время в Ливорно, небольшом, тихом городке, Собинов готовится к первому итальянскому сезону. С маэстро Барбини он тщательно изучает партии Эрнесто и Фра-Дьяволо. Артист — соотечественник композитора, как правило, скорее и вернее постигает замысел, стиль, манеру автора произведения, — так думал Собинов. Поэтому, начав репетировать партию Эрнесто в миланском театре, он внимательно присматривается и прислушивается к тому, как поют его итальянские партнеры, что нового вносят по сравнению с русской постановкой в трактовку своих партий. И здесь же, на сцене, изменяет первоначальный рисунок ряда номеров Эрнесто, так как он противоречил итальянской традиции.

Постоянной партнершей Собинова в этом сезоне была замечательная итальянская певица Розина Сторкио — маленькая миловидная женщина с симпатичной улыбкой и чудесным голосом. По словам Леонида Витальевича, она удивительно интересно фразировала — выразительно и весело. «Партнерша, одним словом, очень приятная», — добавляет он в одном из писем.

Музыка Доницетти — мелодичная, изящно-грациозная — была создана как будто для голоса Собинова. Он пел ее с удовольствием, и потому так правдиво и искренно очерчивался образ Эрнесто.



Милан. Оперный театр «Ла Скала».

Сильный состав певцов, удачная постановка, а главное — сознание, что он поет в прославленном театре «Ла Скала», заставляли Собинова особенно тщательно работать над вокальным и сценическим рисунком роли. Делом чести теперь было для Собинова не посрамить русское искусство.

Первые репетиции прошли удачно. Это он почувствовал по тому, как мило и предупредительно относились к нему простые люди — беспристрастные судьи: курьер, отправляющий карету артиста, швейцар у ворот, рабочие сцены.

Наступило 21 декабря — день премьеры «Дона Пасквале». Быстро промчалось время. Театр заполнили зрители. Собинов в последний раз мысленно пробежал первую сцену... Вот он появляется спиной к публике и, неожиданно обернувшись, показывает свое лицо с меланхолически поднятыми к небу глазами. Но чтобы сыграть такой выход, надо отлично владеть собой. Между тем все последние часы перед спектаклем он нервничает, волнуется. Это может сорвать весь эффект первого выхода на сцену «Ла Скала». Только если быть абсолютно естественным, можно передать смысл этой сцены, раскрывающей лирико-комедийный характер героя.

«Надо взять себя в руки!» — в который раз говорит сам себе Леонид Витальевич. И воля художника победила. Певец отлично владел собой. Он даже услышал, что его выход (он точно выполнил задуманную мизансцену) встретили в зале восклицаниями. Выступая в великолепном ансамбле (сами итальянцы писали, что такой квартет исполнителей, который подобрался в «Дон Пасквале», не часто встречается на их сцене), рядом с известнейшими итальянскими певцами — Розиной Сторкио, Антонио Пини-Корси и Джузеппе Де-Люка, Собинов не уронил чести русского искусства. Он стал для итальянцев «целым откровением».

Из кресел партера, с балкона раздаются крики «браво». Публика требует повторения целого ряда номеров. Исполнители бисируют квартет, возгласы «бис» сопровождают серенаду Эрнесто и дуэт Эрнесто и Дона Пасквале.

Наутро все миланские газеты опубликовали статьи о русском певце.

«Это голос — золотой, с металлическим блеском, выразительный и в то же время свободно льющийся, богатый звуком и подкупающей прелести».

«Это певец, подходящий к жанру данной музыки, которую он исполняет с тонкой модуляцией, с точностью передачи согласно чистейшим

традициям оперного искусства».

Газеты отмечали также, что триумф молодого русского тенора Собинова помимо всего прочего, для многих итальянских артистов смело может служить образцом удивительной ясности дикции. Если учесть, что Собинов пел партию Эрнесто на итальянском языке, это высказывание рецензента более чем комплимент.



В. Л. Собинов — Эрнесто

Во всех рецензиях отмечалась хорошая вокальная культура русского

певца и особенно то, что он захотел и сумел проникнуться их, итальянской, манерой в передаче «старинной» музыки.

Да, то был громадный успех...

Собинов так понравился итальянской публике, что его пригласили в «Ла Скала» и на следующий сезон, 1905/06 года. Ему предстояло петь в «Травиате», «Фра-Дьяволо» и «Манон».

Еще до выступления в «Ла Скала» Собинов пробовал петь «Фра-Дьяволо» в театре Итальянской оперы в Петербурге. Опера Обера давалась Собинову трудно. Для главной роли нужен блеск — «брио», как называл его сам Леонид Витальевич, то есть то, чего не было в природном звучании голоса артиста. Этот «блеск» нужно было выработать. «Над «Фра-Дьяволо» сижу, как японцы под Порт-Артуром. Но надо сознаться, что и половина дела не сделана. Такая это чертовская партия!!» — пишет Собинов.

Особое внимание он уделяет форшлагам ^[11], которым с таким блеском пользуются итальянские певцы. В сценическом отношении его больше всего волнует первый акт — самый эффектный и игровой в жизни его героя. Разбойник, наводящий ужас на всю округу, появляется в изысканном костюме маркиза и разыгрывает вельможу. Его аристократические манеры покоряют леди Памелу, а страстные речи заставляют потерять голову и вместе с ней золотой медальон, который Фра-Дьяволо ловко снимает с ее шеи во время любовного объяснения. Во всей этой сцене, полной забавных происшествий, чисто разговорный текст переплетается с развернутыми вокальными номерами, каждый из которых требует блеска и отчетливо-бойкой скороговорки. Как казалось артисту, эта сцена не совсем удавалась ему.



Л. В. Собинов — Ромео, итальянская певица Г. Бори — Джульетта.

Анализируя работу, проделанную в Петербурге, Собинов вновь и вновь отработывает неудовлетворяющие его куски: ансамбль с разбойниками из первого акта, в котором, по его мнению, не хватало веселья, и середину эффектной арии третьего акта, где он, подражая женскому голосу, делал это, по его собственным словам, «несколько тяжеловато».

30 декабря 1905 года состоялось первое представление «Фра-Дьяволо». Несмотря на то, что итальянская публика высоко оценила вокальное искусство Собинова, сам он на первых порах не получил полного творческого удовлетворения.

Леонид Витальевич был очень удивлен стремлением дирекции театра «осерьезнить» веселого, остроумного Фра-Дьяволо, придать всем его шуткам и проделкам «благовоспитанный» характер. Это противоречило озорной музыке Обера и вокальному образу главного героя. Но Собинову, как гастролеру, пришлось подчиниться, отчего проиграли и образ героя и

стремительность развития действия этой комической оперы.

Успех «Фра-Дьяволо» рос с каждым спектаклем. Постепенно зрительный зал разглядел и тщательную отделку деталей и продуманный костюм, грим, яркую театральность облика «благородного разбойника». А самое главное — зрители почувствовали в этом весьма «трафаретном» персонаже, исполненном русским артистом, живого человека.

На следующий год Собинов с большим успехом будет петь «Фра-Дьяволо» в Москве и Петербурге, поражая музыкальных знатоков редким в оперном театре даром перевоплощения и яркой комедийной заразительностью.

Третья партия, в которой Собинов выступил перед итальянской публикой, был Альфред в популярнейшей опере Верди «Травиата». Собинов пел Альфреда еще в 1899 году, в России, на императорской сцене. Но у нас эта опера ставилась в те времена в несколько странном виде — ее действие относили чуть ли не к эпохе «трех мушкетеров», в ней было что-то «балетное», не настоящее. Постановка не соответствовала музыке, рисующей совсем иную среду, иную эпоху. Теперь, в Италии, Собинову предстояло выступить в «Травиате», которая трактовалась как современная драма. По сути говоря, надо было создавать образ Альфреда заново.

Итальянская публика, уже успевшая полюбить русского певца, не сомневалась, что и на этот раз ему удастся создать интересный и оригинальный человеческий характер. Но услышит ли она в исполнении Собинова музыку Верди, хватит ли в его голосе страстности, чтобы передать характер возлюбленного Виолетты? Ведь они слышали Собинова только в «Дон-Пасквале» и «Фра-Дьяволо». А эти партии, при всей их вокальной трудности и даже виртуозности, были далеки от большой человеческой драмы.

Как всегда, Собинов тщательно продумывает грим. Стараясь отойти от шаблона и не повторять облика героев двух предыдущих партий, он останавливается на несколько необычном гриме Альфреда. Собинов скрыл юношескую мягкость своих черт бородкой и усами. Белокурые волосы, зачесанные на косой пробор, были высоко, по моде, взбиты над лбом. Такие лица встречаются в романах Флобера и Мопассана, их можно увидеть и на полотнах французских художников середины XIX века. В них много породы, аристократизма. Таков был внешний облик Альфреда-Собинова.

Новые краски появились и в вокальной характеристике Альфреда. В звучании собиновского голоса слышалось много нежности и страстности, но то была не юношеская пылкость Ромео, впервые узнавшего любовь; и

ревность его Альфреда не походила на ревниво-обидчивую вспышку Ленского. Это была и страстность и ревность человека, уже познавшего неприглядные стороны жизни. Но, несмотря на все это, собиновский Альфред сохранил все лучшие душевные качества, он был гораздо чище, выше той среды, которая его окружала.

Глубокая искренность звучала в интонациях его голоса. Даже в дерзкой смелости «Застольной», в которой Альфред намекал Виолетте на свою любовь, чувствовалось преодоленное смущение.

Лирический дуэт первого акта был наполнен у Собинова чувством огромной благодарности Виолетте за то, что он полюбил ее, за полноту открывшихся ему ощущений в самом восторге преклонения перед женщиной:

В сердце моем зажгли вы
Трепетный пламень любви...



Л. В. Собинов-Альфред.

Когда человек так полно и радостно отдается любви, он часто, вопреки действительности, бывает уверен, что именно ему выпало счастье, обошедшее всех остальных. Таким счастливецом был Альфред Собинова в финале первого и в первой половине второго акта.

Итальянская критика единодушно отмечала, что Собинов сумел создать характер Альфреда не только драматической игрой, но и прекрасным пением. «Тенор Собинов превзошел все ожидания. Можно было легко вообразить себе, что это будет совершеннейший Альфред по

изящной внешности и благородным манерам. Но никто не мог предвидеть, что его голос найдет такие захватывающие, такие страстные оттенки», — писала одна из миланских газет. В голосе молодого русского певца оказалось достаточно нежности, страстности и плотности звука, чтобы передать и чистую, сильную любовь Альфреда, и взрыв негодования и ревности его, когда он прочел письмо Виолетты. Итальянцев особенно покорила чистота фразировки, которая позволила даже в стремительном и напряженном третьем акте отчетливо разобрать весь текст, который пел Альфред.

Было и еще одно, почему итальянская публика так восторженно принимала русского певца. И «Травиата», и «Манон», и «Дон Пасквале» считались в Италии «запетыми» операми. Особенно «Травиата». Вердиевские мелодии пела вся Италия — от премьеров и примадонн оперных театров до торговцев виноградом или чистильщиков сапог. Итальянцы знали каждую нотку полюбившейся им музыки. Пели великолепно. Но мало кто из итальянских певцов создавал на сцене образ драматическими средствами. Пожалуй, Собинов был первый, кто не только вдохновенно спел партию Альфреда, но и проникновенно сыграл ее. А это, естественно, не могло не покорить чутких ценителей искусства.

Еще больший успех имел Собинов в опере Массне «Манон».

Ситуация «Манон» очень близка «Травиате». Много общего есть и в образах Де-Грие и Альфреда.

Зрители с интересом ждали, что сделает русский артист с этой партией, повторит ли себя, или найдет новое решение.

Как всегда, Собинов начал работу с подробного ознакомления с литературной основой либретто — романом французского писателя Прево «Манон Леско».

Сравнивая «Травиату» и «Манон», отчетливо представляя сходство судеб Альфреда и Де-Грие, Собинов ищет и находит то индивидуальное, характерное, что рознит этих героев и позволяет создать самобытный, запоминающийся образ Де-Грие.

Де-Грие очень юн, доверчив и безволен. В нем много идиллического. Центральная ария — «Грезы» — наиболее полно выражает его внутренний мир. Она рисует юношу, совсем незнающего жизни, мечтающего о чем-то отвлеченно прекрасном. В беспечности Де-Грие выявляется не столько характер, сколько полнейшая непрактичность, неприспособленность.

Если Альфред, терзаемый ревностью, идет на публичный скандал, оскорбляя им и себя и Виолетту, если он, — нарушая законы «салона», публично признается в своей связи с Виолеттой и бросает ей в лицо деньги

— плату за любовь, то Де-Грие способен только молча страдать и плакать.

Альфред дерется со своим (как он думает) счастливым соперником на дуэли. Де-Грие способен только на один вид мести — отказаться от мира и посвятить себя церкви.

В вокальном отношении партия Де-Грие была неизмеримо легче партии Альфреда. Она отвечала характеру голоса певца и не представляла для Собина почти никаких трудностей.

«Героем вечера был тенор Собин, — писал рецензент. — Роль Де-Грие превосходно подходит к данным этого интеллигентного и постоянно работающего над самоусовершенствованием артиста. Он пел с той грацией и нежностью, которая присуща французской музыке и музыке Массне в частности. В дуэте с Манон первого акта, в «Грезах», в арии третьего акта и в финальном дуэте он заслужил овацию. «Грезы» были повторены по настойчивому требованию публики».

И на этот раз Собин вышел победителем. Именно победителем, потому что успешно петь два сезона в «Ла Скала», стать любимцем итальянской публики — значило выдержать труднейший экзамен на звание большого артиста.

Да, славы было много. Большой творческий успех. Но ни восторженный прием миланской публики, ни блестящие отзывы критики не могли заглушить в Собине чувства беспокойства. Находясь вдали от родины, он всей душой болел за нее.

Россия переживала тревожное время: русско-японская война обнажила всю гнилость самодержавного строя и обострила классовые противоречия. В стране назревала революция.

Среди напряженной творческой работы Собин продолжает внимательно следить за революционными событиями, развертывающимися в России. Он пишет:

«Прочитанные номера (имеет в виду газету «Сын отечества». — Н. Б.) всколыхнули во мне опять всю эту ненависть к околевающему 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».

Леонид Витальевич тяжело переживал вынужденную разлуку с родиной. Кратковременные наезды в Москву и Петербург в промежутки между гастролями в Италии еще больше обостряли чувство оторванности. Революционные события в стране нарастали с каждым днем, а Собин, едва успев войти в курс этих событий, вынужден был вновь уезжать в Италию.

Он не мог отказаться от гастролей в крупнейшем оперном театре мира, так как понимал, что они утверждают славу русского искусства, что его успех — это успех русского искусства, успех русской гуманистической культуры, и справедливо считал, что не имеет права отказываться от этой миссии., Но понимать — это одно, а чувствовать — другое. Чувствами своими он был в России. Никакие успехи на оперной сцене не могли заглушить в Собинове горечь и обиду при известии о позорной сдаче изменником Стесселем Порт-Артура. Утешало лишь одно: уверенность, что все эти печальные события — начало конца прогнившего насквозь русского самодержавия.

«Вчера вечером по городу раздались громкие крики газетчиков, и мы узнали печальную новость, что порт-артурский гарнизон сдался, — писал Собинов Е. М. Садовской. — Если трезво разобраться в оценке событий и без излишнего шовинизма, то приходится сознаться, что дело нами проиграно начистоту. И я думаю, что не пройдет много времени, мир будет заключен и эта несчастная война кончится к нашему благу, так как возврата к прошлому быть не может. И действительно, настанет весна русской жизни. Исторические законы неумолимы. Бюрократизм, 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 на наше будущее. Как хотелось бы теперь быть в России».

То же бодрое настроение, неиссякаемую веру в светлое будущее старается передать артист всем, с кем ему приходится общаться в эти годы.

Собинову писали многие, и, конечно, подавляющее большинство писем было от молодежи. С любимым артистом делились своими планами, надеждами, огорчениями и разочарованиями, просили помощи и совета. В Собинове молодежь чувствовала близкого ей по духу человека, человека своего, которому можно все сказать и который дружески откликнется и поддержит. Особенно внимателен он был к молодым людям, не представлявшим себе значения надвигающихся событий, которым будущее рисовалось в черном цвете. Вот что он пишет молодой журналистке, с которой переписывался, не будучи лично знакомым:

«Уныние, 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 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».

В образе Кашея Бессмертного русская прогрессивная печать, в особенности юмористическая, подразумевала самодержавие. Как известно, Кашей в русских народных сказках — олицетворение зла. Как бы зло ни силилось сохранить свое «бессмертие». Иванушка из русской сказки после долгих испытаний все же находил далеко запрятанную смерть Кашея и уничтожал зло. Аналогия самодержавия с Кашеем в те годы, когда далеко не все можно было говорить открыто, напрашивалась сама собой. Не случайно премьера одной из последних опер Н. А. Римского-Корсакова — «Кашей Бессмертный», состоявшаяся осенью 1904 года, вызвала такую бурную антиправительственную демонстрацию, что полиция прекратила спектакль.

Собинов горячо верил в неизбежность изменения общественного строя России. Он ждал революцию. Она казалась ему близкой, неминуемой.

Как никогда, в это время Собинов радовался всякому полученному из России благоприятному известию.

«Я как-то посвежел душевно и подтянулся, — сообщает он. — Дай-то боже, чтобы ко времени моего приезда домой жизнь нас порадовала и новым, на что, говорят, можно надеяться во всяком случае».

Бывая на родине, Собинов посещал кружки революционно настроенной молодежи.

Интересные сведения об этом периоде жизни Собинова сообщил писатель К. Чуковский на одном из вечеров, посвященных памяти великого артиста.

Чуковский познакомился с Собиновым в 1905 году, во время одного из наездов артиста в Россию, в кружке артистической и студенческой молодежи. Собинов был в офицерском кителе (как призванный на военную службу в связи с русско-японской войной) и с университетским значком. Сначала Чуковскому показалось, что он держится несколько надменно, но впечатление это рассеялось, когда компания расположившихся на ковре кавказских студентов грянула песню. «Песня была революционная (студенты в ту пору не пели других)... Собинов по-студенчески — просто и молодо — уселся на том же ковре в самой гуще этого нескладного хора и запел их песню вместе с ними, и было видно, что для него это дело — обычное, что здесь он в своей среде, — не только кумир, но и собрат

молодежи... Когда тут же, на ковре, начался разговор на революционные темы (а других разговоров в том году не бывало), Собинов с таким суровым презрением заговорил о народных врагах и продекламировал такие злые стихи, шельмовавшие этих врагов, что один горбатый студент с восточными огневыми глазами, сидевший рядом с ним на ковре, порывисто обнял И и поцеловал его...»

Впоследствии выяснилось, что автором тех революционных стихов и эпиграмм был сам Собинов.

Один из тогдашних журналов крайне левого направления, называвшийся «Сигнал», издавался (в значительной части) на средства Собинова. Журнал печатал злые карикатуры на Николая И, а когда в 1905 году Трепов разразился знаменитым приказом о расстреле революционных рабочих, начинавшимся словами: «Патронов не жалеть!», журнал напечатал эту фразу, затушевав две первые буквы, так что получилось: «... тронов не жалеть!» Это еще более способствовало популярности журнала среди демократической части общества, но послужило вместе с тем одной из причин его закрытия и ареста редактора.



Л. В. Собинов.

Как громом поразила Собинова весть о кровавой расправе царя с народом на Дворцовой площади в Петербурге 9 января 1905 года.

«Когда же будет конец этой исторической кровавой нелепости? — восклицает оп. — История имеет свои законы, и никогда еще никакой безумно сильный и смелый полководец, правитель не останавливал силой ее хода. Историю можно задержать, но опять-таки только до известного момента. Неужели там, в Питере, нет честных людей, которые сказали бы правду смело, не боясь за свою шкуру?.. Сердце обливается кровью от того,

что читаешь».

В России начиналась страшная полоса политической реакции. Озверевшее царское правительство ссылало на каторгу и истребляло лучших людей страны. Прогрессивные газеты и журналы подвергались преследованиям цензуры и закрывались за малейший намек на борьбу с царизмом. Собинов, со свойственным ему оптимизмом и непоколебимой верой в неиссякаемые силы русского народа, старался не поддаваться пессимистическим настроениям.

После поражения декабрьского вооруженного восстания, подавленного царским правительством с бесчеловечной жестокостью, он писал:

«Правительство одержало победу, это правда, но победу постыдную, которая все равно не спасет от кризиса, от краха. И это будет великий день отщепенца, и я хотел бы увидеть, хотел бы дожить до этого дня...»

Силам революции приходилось временно отступить.

Реакционеры всячески стремились завербовать популярного артиста в число своих сторонников. На одном из спектаклей в Москве Собинову был демонстративно поднесен венок от одного из черносотенцев — Шмакова. Глубоко возмущенный, Леонид Витальевич на другой же день послал в редакцию газеты «Век» письмо с просьбой немедленно опубликовать его.

«Милостивый государь г. редактор, — писал Собинов. — Не откажите дать место в Вашей уважаемой газете следующему письму.

Вчера, семнадцатого ноября, во время исполнения мною оперы «Фра-Дьяволо», мне был подан из публики венок с обозначением на трехцветных лентах «А. С. Шмаков — Л. В. Собинову».

Подобное подношение, явно носившее демонстративный характер и крайне меня озадачившее (и, смею думать, не меня одного), я могу объяснить только одной шуткой какого-либо остроумца, против которой я и протестую горячо настоящим письмом. К г. Шмакову я не имею абсолютно никакого отношения, ни как к частному лицу, ни как к общественному деятелю, а поэтому подношение мне венка действительно г. Шмаковым было бы явным недоразумением с его стороны, совершенно мне непонятным и ничем необъяснимым.

Примите и проч.

Артист Л. В. Собинов.

18 ноября 1906 г.»

Несмотря на мягкий характер, Собинов умел быть, когда это требовалось, глубоко принципиальным и непримиримым. И всегда поступал так, как подсказывала его гражданская совесть. Это была одна из причин, почему его так любила молодежь, почему ему так верили зрители.

VII. ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ



Собинова неудержимо тянуло на родину. Появилась возможность после трехлетнего перерыва вернуться вновь на сцену Большого театра.

То, что наконец-то он снова дома, опять на сцене родного театра, вселяло в артиста новые силы. Он ощущал необыкновенный творческий подъем.

Первой новой работой, которую Собинов готовил для москвичей, была опера «Вертер». Созданная Массне в восьмидесятых годах прошлого столетия, она продолжила то качественно новое направление французской оперы, которое получило название «лирической» оперы и родоначальником которой явился Гуно с его оперой «Фауст», впервые поставленной в Париже в 1859 году. До Гуно на французской сцене господствовала так называемая большая опера. Ее представителем был Дж. Мейербер. Часто фоном его опер служили социальные конфликты; подавались они всегда в романтизированной форме.

Пришедшая на смену большой опере лирическая в силу исторических условий не могла уже разрешать большие социальные темы. Центром развития сюжета оперы, ее образов стали личные, интимные переживания. Любовно-романтический элемент стал играть главную роль.

Это, безусловно, сужало и масштабы и значимость новой оперы. Тем не менее она обладала достаточными художественными достоинствами, позволившими ей дожить и до наших дней. Искренность, теплота, простота и человечность — вот что привлекало слушателей в этих операх. На смену развернутым ариям большой оперы приходят мелодичные, доходчивые романсы и ариозо.

Опера «Вертер» принадлежит к числу наиболее удачных произведений этого жанра. В основу ее сюжета композитор положил широко известный роман Гёте «Страдания молодого Вертера».

По словам самого поэта, «Вертер» был его исповедью, благодаря которой он избавился от того, что мучило его. Но для молодого поколения Германии тех лет «Вертер» явился как раз началом страданий и драм. Роман этот наделал много шума, и не один немецкий юноша увидел в трагедии героя Гёте Самого себя, свои разрушенные мечты.

Трагедию разрушенного идеала увидел в «Вертере» и Собинов. Мещанская мораль буржуазного общества губит талантливое, духовно богатое человека, не желающего подчиниться ей. И губит самым страшным образом: отнимает у него надежду на счастье и радость, заставляет добровольно предпочесть смерть.

Разрабатывая сценический рисунок образа Вертера, Собинов сознательно подчеркивал в первом акте молодость, жизнерадостность своего героя. Звуки голоса Собинова были здесь особенно чистыми, безмятежными. Ему это важно было для того, чтобы показать отсутствие в характере Вертера черт обреченности, показать, что причина гибели героя совсем не в его меланхолии, как часто это получалось у большинства исполнителей партии. Правда, будучи тонким художником, Собинов понимал и то, что в подобной ситуации смерть — далеко не единственный выход. Не стрелялись же Альфред, Ионтек, Де-Грие. Значит, есть еще какие-то внутренние причины, побуждающие людей, попавших в одинаковые условия, по-разному преодолевать душевные страдания.

Собинов нашел их в очень тонкой и впечатлительной натуре Вертера.

В первой сцене оперы есть место, где артист увидел намек на ту бурю, которая может в любую минуту подняться в душе Вертера. Это сцена рассказа Шарлотты о своей жизни, о смерти матери, о том, как поручала она ей, старшей, заботы о младших братьях и сестрах. Вертер-Собинов слушал ее, не отрываясь, и, как в зеркале, угадывал в ее интонациях, чуть заметном изменении выражения глаз самые разнообразные чувства. Вертер восхищался Шарлоттой, печалился вместе с ней, страдал и еще больше восхищался ее терпением и мужеством. В его глазах Шарлотта вдруг поднялась на недостижимую высоту. И вот эта способность так быстро нарисовать в своем воображении сверхидеальный образ, так полно отдаться первому впечатлению и было началом трагедии Вертера. Он уже любил Шарлотту, но... она другому отдана. В силу того, что он слишком высоко вознес ее, как бы она теперь ни относилась к нему — даже если бы полюбила его, конец все равно был бы трагичен. Сам того не подозревая, Вертер оказался поэтом своего чувства. И изменить ему уже не мог. Не перенес бы он и падения женщины, перед которой преклонялся.

Теплота и лиризм образа Вертера подсказали Собинову правдивые

мизансцены: встреча с детьми, знакомство с Шарлоттой, разговор с мужем Шарлотты — Альбертом, последнее свидание с любимой, смерть. Тщательное изучение текста гётевского романа и музыки Массне позволили артисту логически оправдать поступки героя, найти точные вокальные интонации.

Вот Вертер-Собинов разговаривает с Альбертом. Ему трудно и больно смотреть на мужа Шарлотты. Он невольно думает о том, что, может быть, с большим правом мог бы быть на месте Альберта. И потому свое объяснение с другом он начинает, стоя к нему спиной. Вертер понимает, что это некрасиво, нетактично. Он поворачивается, но продолжает упрямо смотреть вбок, мимо веселого, добродушно улыбающегося Альберта даже в то время как его рука доброжелательно пожимает протянутую руку друга. Ведь Альберт ни в чем не виноват. Вертер понимает это и все же не может примириться с мыслью, что женщина, которую он обожает, принадлежит другому. Драма осложняется тем, что Вертер слишком слаб, в нем нет силы восстать против нелепого обычая, который разъединяет два любящих сердца.

В следующей сцене, когда Собинов-Вертер входил в комнату Шарлотты, зрители уже чувствовали — Вертер сдался без боя, уступил глупому закону мещанского мирка. Казалось, что о нем говорят строки Блока:

К чему спускать на окна шторы?
День догорел в душе давно.

Весь вид Вертера говорил, что им овладело отчаяние, иначе он никогда не пришел бы сюда. Медленно и внимательно, будто стараясь навсегда запечатлеть увиденное, осматривал Вертер знакомую комнату. Взгляд его падал на книгу. Грустно улыбнувшись, он листал страницы и словно про себя запел знакомые, но теперь полные иного значения строки Оссиана — «О, не буди меня дыхание весны...»

Зачем будить, если смерть неизбежна?! Именно эту мысль подчеркивал здесь Собинов-певец. Артист пел здесь страдание, пел в полутонах и тем самым еще более подчеркивал всю глубину трагедии юноши.

Испуганная отчаянием, которое звучало в его голосе, Шарлотта пыталась утешить Вертера. И в этот момент к Вертеру-Собинову на миг возвращалась вера: быть может, еще возможно счастье?! Только человек,

разуверившийся во всем и внезапно вновь обретший веру, мог пережить такой страстный порыв ликования, так потерять власть над собой. Он пылко обнимал Шарлотту, целовал ее руки, лицо, пока внезапно не замечал ее страдальческого взгляда, который, казалось, говорил: а долг?!



Л. В. Собинов-Вертер.

Теперь не было сомнений: печальная развязка страданий молодого Вертера уже недалеко.

Критика единодушно отмечала волнующую и захватывающую сердечность исполнения певцом партии Вертера: «О тонком

художественном исполнении и говорить нечего: это был настоящий чистый жемчуг вокального искусства», — писала одна из газет. И еще отзыв: «Собинов исполнил ее (партию Вертера. — В.-Б.) тонко, мягко и проникновенно. Он вложил в нее всю массу своего лиризма, создал поэтический... образ томящегося влюбленного и был благородно красив в драматических местах последнего акта. Он согрел эту роль всей силой своего чувства, и его Вертер предстал перед нами полон тихой, затаенной грусти, страдающий и в то же время великий в своих страданиях. Образ яркий, рельефно-выпуклый, тонко и тщательно отделанный».

Собинов и сам чувствовал, что Вертер — его большая удача. Над этой партией артист работал с исключительным подъемом, ощущая глубокое внутреннее удовлетворение. Тем сильнее корбила его небрежная постановка оперы в Большом театре.

Дирекция обставила спектакль из рук вон плохо. Декорации были старые, собранные из различных постановок. Особенно возмутился Собинов, увидев домик судьи, который на огромной сцене Большого театра больше походил на скворечник. Не смогли найти даже поющих детей: по сцене бегали какие-то неуклюжие подростки, игравшие пудовыми бутафорскими игрушками, а когда им нужно было петь, за кулисами вместо них пели хористы. Собинов категорически восстал против этого и добился приглашения детей-певчих. Однако со всеми другими недостатками пришлось в конце концов примириться.

И от этого он испытывал еще большее чувство досады, потому что знал, какие богатые возможности театра остаются неиспользованными.

Сравнивая постановку оперного дела за границей и в России, Леонид Витальевич высоко оценивал русский оперный театр: первый в мире балет, прекрасный оркестр, звучный, мощный хор, превосходные солисты и дирижеры, талантливые художники-декораторы — все было налицо для того, чтобы создавать полноценные художественные спектакли. Не было только одного: подлинной заинтересованности и понимания задач искусства со стороны бюрократического чиновничьего руководства.

Премьера оперы «Вертер» состоялась 16 декабря 1907 года. Она явилась и своеобразным юбилеем Собинова.

Собинову исполнилось тридцать пять лет, десять из которых он посвятил театру. На эти первые сценические годы пришлась наиболее интенсивная работа певца: он спел более тридцати теноровых партий (а разучил гораздо больше, так как считал своим долгом постоянно обогащать репертуар новыми партиями) и огромное количество камерных произведений — концертный репертуар Леонида Витальевича состоял

более чем из двухсот пятидесяти романсов. К этому же времени молодой артист завоевал не только мировую славу, как певец исключительного вокального обаяния, как артист, пожалуй, самый культурный и интеллектуальный среди не только русских, но и зарубежных представителей оперного искусства. Он завоевал нечто большее — любовь своего народа.

Подводя итоги его десятилетней творческой деятельности, музыкальный критик журнала «Русский артист» писал:

«Десять лет неустанного труда, непрерывного совершенствования — факт крупный. Для певца первые десять лет сценической деятельности — эпоха, полоса жизни. Эти десять лет не прошли для Собинова даром. Он рос с каждым днем, совершенствовался, приобретая все новые обаятельные черты в голосе и сценической игре, с каждым днем все глубже вдумывался в характер изображаемых им типов и все это синтезировал в последние годы. Его проникающий в глубину души, ласкающий голос креп и развивался быстрым темпом. Собинов — певец высшей культуры, певец, ясно понимающий задачи искусства, человек с полным и определенным художественным мирозерцанием, сознательный и вдумчивый. Собинов — провозвестник новой эпохи — эпохи высокого и осмысленного взгляда на оперное искусство».

Да, певец высшей культуры, с определенным художественным мирозерцанием, своим искусством утверждающий новую эпоху в оперном театре.

Но, подводя итоги десятилетнему служению искусству, нельзя было пройти и мимо своеобразного юбилея общественной деятельности артиста. Это не была та «круглая» дата, которую принято обычно отмечать, потому что служение обществу началось для Собинова задолго до поступления в Большой театр, и сам он не считал себя в этом плане личностью выдающейся, сделавшей что-то особенное.

Между тем общественное лицо Собинова было настолько ярко, что умолчать об этом значило бы обеднить облик артиста, утаить один из тех «ключиков», которые раскрывают заветные двери человеческой души.

Был ли Собинов богат? Очень. Но не тем богатством, которое исчисляется в накопленных рублях. Он был богат талантом, и это давало ему возможность жить безбедно. Он был безгранично богат душой и редко кому отказывал в помощи, особенно нуждающейся учащейся молодежи.

Московский университет навсегда остался для Собинова *alma mater*. Там, в стенах старейшего русского учебного заведения Собинов научился думать, там почерпнул первые серьезные знания, там осознал свою любовь

к музыке и театру. В Университете развилась способность Собинова правильно оценивать явления общественной жизни, и там же завязались дружеские отношения с прогрессивной молодежью, выросли и окрепли демократические симпатии. Именно там, в Университете, Собинов впервые проявил себя как общественный деятель, принимая горячее участие в работе Ярославского землячества и Комитета по оказанию помощи нуждающимся студентам.

Ему до всего было дело: организовать бесплатные или дешевые обеды, побеспокоиться об одежде и книгах для остро нуждающихся, рекомендовать студента в качестве репетитора или переводчика — все это Леонид Собинов делал с энтузиазмом. И вместе с тем — с необыкновенной простотой, так, словно это всегда входило в его обязанности. И позднее, став знаменитым, он никогда не забывал о сотнях обездоленных молодых людей, которые жадно стремятся к знаниям, но часто не имеют средств, чтобы заплатить за учение, купить учебник, сытно пообедать. Слишком часто в студенческие годы он сам бывал в таком положении, чтобы забыть все это.

Многие из знакомых Собинова из среды интеллигенции, как и он, знали о бедственном положении русской учащейся молодежи, но далеко не всякий по-настоящему болел о ее будущем. Будет только справедливо, если мы скажем, что вряд ли кто помогал так много студентам, как Собинов.

Основным и единственным источником доходов Собинова-певца была сцена. По существующему тогда положению артист императорских театров имел право ежегодно выступить в двух концертах на любой эстраде. Многие из артистов пользовались этими концертами, чтобы получить немалый гонорар. Собинов же неизменно один из концертов давал в пользу недостаточных московских студентов, другой в пользу Медведниковской гимназии, где учились его дети.

Собиновские студенческие концерты! На протяжении более пятнадцати лет они являлись одним из выдающихся событий московской музыкальной жизни. Он был инициатором и душой этих концертов. Конечно, одного имени Собинова было достаточно, чтобы обеспечить аншлаг в кассе.

Репертуар этих концертов подбирался очень тщательно, а об исполнителях и говорить не приходится. В собиновских концертах принимали участие такие мастера, как С. В. Рахманинов, А. В. Нежданова, В. И. Качалов, А. А. Яблочкина, С. И. Мигай, писательница Т. Щепкина-Куперник и другие.

Сборы с этих концертов достигали иногда до десяти тысяч рублей.

Если сравнить эту цифру с общим доходом комитета (а она иногда равнялась 20 % годового дохода комитета), станет понятным, чем были собиновские концерты для студенчества. А если учесть, что такую помощь оказывал артист, существовавший исключительно на свой заработок, то этот поступок Леонида Витальевича можно расценивать как гражданский подвиг.

В некоторые годы, когда Обществу приходилось особенно туго и оно не могло удовлетворить просьб всех нуждающихся, Собинов устраивал закрытые концерты в частных домах под видом литературно-музыкальных вечеров. Билеты распространялись по рукам по очень дорогим ценам в виде пригласительных карточек.

На деньги, вырученные с собиновских концертов, получили образование десятки молодых людей. Среди них такие известные, как революционер И. П. Каляев, казненный в 1905 году; профессор математики А. С. Бутягин; выдающийся хирург Р. О. Венгловский; артисты Большого театра М. В. Воротынский и Г. С. Чернорук; известный психиатр В. Н. Павлов-Сильванский; профессор-бактериолог Е. И. Марциновский. Нет нужды продолжать этот список, он занял бы не одну страницу.

Собинов всегда помнил о добровольно взятом на себя обязательстве помогать молодежи. Случалось, что он сезон-два пел в Милане. Но и оттуда артист находил время и возможность приезжать в Москву специально для студенческих концертов. Даже в трудные годы первой мировой войны он не оставляет Общество без помощи. Собинов договаривается с начальством и дает несколько концертов, $\frac{1}{4}$ дохода которых поступает в фонд армии, а $\frac{3}{4}$ — в студенческую кассу.

Студенты отвечали Собинову на заботу о них самой искренней любовью и называли его «светлым рыцарем», «рыцарем без страха и упрека».

«Мы, студенты, его боготворили, — рассказывает Н. А. Семашко (впоследствии известный врач и общественный деятель). — Любили мы его по двум причинам: во-первых, конечно, за его несравненный голос. Во-вторых, мы любили его за то, что он никогда не отказывался петь в пользу студентов... Собинов не выходил с таких вечеров. Мы его выносили на руках и торжественно водружали на пролетку лихача. Так чествовали и благодарили Собинова студенты».

Не многие артисты того времени могли похвалиться такой искренней, горячей, идейной любовью со стороны молодежи. Пожалуй, только М. Н. Ермолова да П. А. Хохлов, которые, как и Собинов, охотно соглашались выступать перед молодежью и которых молодежь также выносила на руках

из театра.

Охотно помогал Собинов и учащимся многих других городов. Только в 1902 году артист дал 47 благотворительных концертов, из них 20 в пользу нуждающихся студентов и курсисток. Вот еще факт. В 1906 году группа киевских студентов обратилась с просьбой к Собинову дать концерт в пользу студентов Киевского университета, высланных за революционную деятельность в Нарымский край Собинов приехал в Киев и дал не один, а несколько концертов.

Собинов знал, что в Москве существовал кружок, который всячески помогал русским студентам, по политическим причинам оторванным от родины и вынужденным учиться в университетах Швейцарии и Германии. С некоторыми деятелями этого кружка его связывали простые дружеские отношения. Так же просто, от всего сердца помогал он своими концертами и далеким, совсем незнакомым молодым людям.

Горячее участие, с которым Собинов относился к молодежи, тревожило представителей столпов общества. Общественная деятельность артиста императорских театров, его помощь прогрессивно настроенному студенчеству были им явно не по вкусу. Собинова поставили под сомнение, и царская охранка установила за ним слежку.

«Собинов Л. В., артист императорских театров, в речи своей указал на угнетенное состояние современного русского общества и заявил о своем полном сочувствии студенческому движению», — писалось в донесении.

Одной из причин, почему Собинов так любил свой второй родной дом — Университет, была большая любовь артиста ко всему юному, молодому, жизнеутверждающему, светлому. Может быть, потому он и принимал так горячо к сердцу все радости и горести молодежи? Отчасти да. Но не только поэтому и не только молодежи.

Еще будучи студентом, Собинов очень точно определил свое жизненное призвание: вечное стремление к общественности, к справедливости и защите обиженного. И пусть ему не пришлось следовать этому призыву на адвокатской стезе. Он с успехом делал это будучи артистом, оказывая помощь всем, кто в ней нуждался. Вот документы, красноречивее всех эпитетов рисующие большое сердце этого необыкновенного человека.

«Комитет Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым приносит Вам глубокую благодарность за Ваше любезное участие в опере «Лоэнгрин» 13 февраля в Мариинском театре...» (сбор с этого спектакля пошел на нужды Общества).

«От имени моего Правительства и Итальянской колонии в Москве

позвольте выразить Вам искреннюю признательность за Ваше великодушное участие в концерте 7/1 — 1909 г. в пользу пострадавших от землетрясения наших братьев — итальянцев в Сицилии и Калабрии.

С искренним уважением

Зав. итальянским королевским консульством».

«Правление Секции гигиены воспитания и образования при Нижегородском отделе Русского общества охранения народного здоровья... выражает глубокую благодарность за отзывчивость на нужды секции».

«Мы приветствуем сегодня не только талант художника, мы кланяемся гению доброго сердца, чутко откликается оно на каждое горе, на всякую нужду и особенно ему близки печали нашей многострадальной учащейся молодежи...» — писалось в адресе Комитета нуждающимся студентам. Благодарность от артистов императорского Большого театра, от слушательниц и Совета педагогических курсов, от комиссии для организации товарищеской помощи присяжным поверенным и их помощникам, призываемым на русско-японскую войну, и их семьям, от Московского общества взаимного вспоможения оркестровых музыкантов. Концерты в фонд нуждающихся в Москве, в Петербурге, в Киеве, в Одессе, в Нижнем Новгороде и даже в Испании во время мадридских гастролей.

Это ли не верное служение своему народу, своей Родине!

Собинов сам признавался, что главное в жизни для него — служение искусству. Но он был гражданином в самом высоком понимании этого слова. Идеалы правды, добра и свободы всегда были для него священны. И в силу своих возможностей он отстаивал эти идеалы.

«Я слышал твою пламенную благородную речь в дни великой реакции, когда каждое свободное слово было опасным подвигом, когда лучшие люди и ты в их числе — исполняли завещанную поколениями борцов за свободу аннибалову клятву борьбы с произволом и насилием. И ты был всегда честным борцом», — писал о Собинове его друг и соратник артист А. Юяш.

Широкообразованный, прогрессивный человек, жадно стремящийся ко всему новому, Собинов хотя и не был революционером в полном смысле этого слова, но серьезно интересовался марксистской литературой и даже помогал «делать» ее. Сохранилось несколько писем революционерки Т. В. Шиффер, в которых она предлагает Собинову принять зачастив в издании прогрессивного журнала «Наша жизнь», выпускавшегося деятелями русского революционного подполья. Собинов отклонил предложение, но неоднократно передавал через Шиффер революционным организациям и политическим эмигрантам часть доходов со своих концертов. Помогать

людям, активно борющимся против насилия и угнетения, Собинов считал своим прямым долгом, долгом человека и гражданина. Больше того, он был твердо уверен, что когда голос изменит ему и он бросит сцену, то навсегда уйдет к людям, отстаивающим идеалы свободы, равенства и братства.

Всмаатриваясь в духовный облик этого замечательного человека, невольно напрашивается сравнение великого артиста с великим его современником — А. М. Горьким. Оба они стремились к справедливости, к защите обиженного. Оба широко, по-русски дарили людям радость, никогда не отказывали в помощи. Оба одинаково подходили к людям — и Горький и Собинов всегда говорили, что о человеке надо судить по тому хорошему, что в нем заложено. Свое отношение к человеку Горький выразил словами Сатина: «Человек — это звучит гордо!» И разве не это же утверждал Собинов своим лучезарным искусством, чутким, справедливым отношением к людям?!

В любую минуту готов он был помочь не только деньгами, но и личным заступничеством. Его чуткое, бережное отношение к окружающим поразительно. Он вечно кого-то выручает, за кого-то хлопочет.

«...По моим просьбам, — пишет он Е. М. Садовской в 1902 году, — уже освободили в Питере одного арестованного... а теперь я хлопочу за другого, которого тоже обещали вернуть семье в 6 человек... обещали мне устроить сносную жизнь одного моего здешнего приятеля, в настоящую минуту очень несчастного... А ты знаешь, в Москве моего... студента тоже освободили и отправили домой, как я просил. Ты себе не можешь представить, как я доволен, когда удастся кого-нибудь вызволить. Это для меня большая радость».

В этом письме весь Собинов. Многое ему удавалось делать, конечно, благодаря только его личным качествам. Таким чистым, обаятельным, честным, морально красивым был сам Леонид Витальевич, что отказать ему в любой просьбе было очень трудно.

Да и все знали, что порука Собинова стоит самых лучших аттестаций.

Таким же добрым гением предстает перед нами Собинов и в истории с А. В. Богдановичем. Познакомившись в 1897 году со скромным студентом-медиком и заметив в нем музыкальные способности, Леонид Витальевич не выпускает его уже из поля своего зрения. Он помог Богдановичу поступить в консерваторию, ввел в кружок Керзиных, содействовал освобождению из тюрьмы, куда «не в меру ретиво настроенный» молодой человек попал за революционную деятельность, давал советы, руководил занятиями молодого певца. Дружеские отношения связали Богдановича с великим артистом на многие годы.

Еще пример.

Нижний Новгород. Во время ежегодной Макарьевской ярмарки сюда съезжалось много артистов самых разнообразных жанров. Однажды Собинов услышал в городском ресторане певицу с необычайным чувством и правдивостью исполнявшую русские народные песни. Она пела так, как поют русские крестьянки, со всем своеобразием народной манеры и тембра. По тому, как просто она пела, как робела и смущалась, как несмело кланялась, Собинов понял, что она совсем недавно начала зарабатывать на жизнь пением в ресторане. Артист сразу угадал в ней огромное художественное дарование. Естественно, пройти мимо этой богато одаренной души, не помочь ей выбраться из страшного мира кафешантанов и кабаре, Собинов не мог. Они познакомились. Почти силой удалось Леониду Витальевичу заставить певицу выступить в концерте вместе с ним и другими оперными артистами. Так вышла на широкую дорогу настоящего искусства впоследствии знаменитая исполнительница русских песен Надежда Плевицкая

Этот случай наделал много шума. Какой крик подняли газеты! «Недопустимы совместные выступления артистов императорских театров и кафешантанной певицы!» Но Собинов был тверд. «Искусство свободно, и все его представители — артисты, где бы они ни служили, равны между собою», — заявил он громко. Демократизм победил и на этот раз.

Собинов никогда не ставил себя в исключительное положение, хотя как человек высокоодаренный, талантливый имел право на особое отношение к себе. Для него чуткое, дружеское расположение к знакомым, товарищам по работе, даже просто к незнакомым людям было тоже в какой-то степени служением общественности, идеалам добра и справедливости. Все, кто встречался с Леонидом Витальевичем, никогда не видели его раздраженным, злым, несправедливым. Как никто другой, этот человек, окруженный славой и поклонением, умел слушать и понять собеседника даже тогда, когда был с ним не согласен. Он, по удачному выражению одного из своих друзей, оказывал «гостеприимство мысли другого». Это тоже являлось одной из причин, почему к нему так жадно тянулись люди, считали за счастье общаться с ним.

Гостеприимство, поддержку новой мысли, новой идеи оказывал Собинов очень многим. Вернемся опять к документам, потому что они самые правдивые свидетели.

«Я никогда не забуду, — писал дирижер Эмиль Купер Собинову, — как много я обязан тебе в моем культурно-художественном образовании, как и не могу забыть твоей необычайно деликатной и трогательной поддержки,

оказанной мне в начале моей карьеры. Близость с тобою — одним из культурнейших и выдающихся артистов России — и частое сотрудничество были для меня необычайно важны в моем моральном развитии, а постоянное общение влияло на общий уровень моего образования».

Или вот еще высказывание:

«Вы... не только не приняли участия в дискредитировании нового начинания (речь идет об открытии театра Музыкальной драмы. — В.-Б.), но помогли ему и деньгами и личным участием в его работе. Нужно было быть или героем, или человеком большой культуры, чтобы во имя идеи, наперекор своим интересам, поддержать дело...» — пишет главный режиссер театра Лащицкий.

Таким же широким душою останется Собинов на всю жизнь. Наступят бурные дни великих свершений Октября, в театр придет новый зритель, на одних подмостках с Собиновым займет свое место новое поколение певцов. И для каждого из них найдется у великого артиста — большого человека — дружеское слово, умный совет, доброе пожелание. Своим личным примером доказывал он молодежи, что «искусству и общественности надо служить одинаково и разумением и восхищением». Это был девиз Собинова — певца, человека, гражданина.

Собинов владел в высшей степени тем, что называется организаторским талантом. Он как-то удивительно непосредственно влиял на окружающих его людей.

Большая общественная работа не мешала артисту с увлечением, талантливо творить на сцене. Более того, она помогала. Верно отмечала критика, говоря, что «стиль его искусства был так благороден потому, что был благороден он сам».

...Но никакие достоинства, никакая слава не могли спасти Собинова от грызущей его мысли.

Вот он снова на родине. Всю душу, весь десятилетний артистический опыт вложил он в создание Вертера. Полный сил, энергии, неукротимого желания работать над новыми операми, он вынужден мириться с деляческим отношением руководства к театру, к искусству. Полнейшее равнодушие дирекции к вопросам художественного руководства создавало в театре тоскливую, будничную атмосферу.

«Ужасно скучно, господа, в Большом театре!» — пишет Собинов.

И не потому ли так настойчиво добивается он отпуска, чтобы поехать в Испанию?!

VIII. В ИСПАНИИ



Начало 1908 года застаёт Собинова в Испании. Он собирается выступить на сцене Мадридского театра в операх «Манон», «Мефистофель» и «Искатели жемчуга». Его партнеры — первоклассные певцы-итальянцы: Наварини (бас), Пандольфини (сопрано) и Бальдасаре, молодая талантливая испанка.

Экспансивная мадридская публика, подобно итальянской, считалась очень опасной для певцов. Театральные испанские обычаи были таковы, что малейшая оплошность артиста, случайно неудачно взятая верхняя нота служили поводом к срыву целого спектакля. После такого провала певец мог больше не трудиться ездить в Мадрид.

В Испании, как и в Италии, публика более всего ценила в певце искусство петь. И уж в чем-чем, а в пении она разбиралась с необычайной придирчивостью и строгостью. У испанских театралов было много хороших традиций: так, например, они были далеки от чувства предвзятости и преклонения перед авторитетами. Если неизвестный певец пел по-своему и лучше предшественника, то вчерашний кумир тотчас развенчивался. Но зато память о больших певцах, завоевавших любовь мадридцев, передавалась из поколения в поколение. Это радовало русского артиста, но вместе с тем и заставляло тревожиться. Было еще одно, что также настораживало Собинова: постановки Мадридского королевского оперного театра поразили его своим убожеством — скверные декорации, плохой балет, слабый состав хора. Один оркестр был на высоте.

Завсегдатаи оперного театра скептически покачивали головами, разглядывая новые афиши с фамилией русского певца — тенора Леонида Собинова. Какое он выбрал неудачное время для своих гастролей! В воскресенье поет последний раз «Гамлета» любимый мадридцами баритон Тито Руффо, и всего лишь два дня назад окончились гастролы знаменитого тенора Ансельми.

— Этот русский, должно быть, с ума сошел! — воскликнул редактор газеты «АВС», ярый поклонник Ансельми, когда к нему принесли объявление о том, что русский тенор начинает свои гастроли в опере «Манон», в которой только что с огромным успехом выступал Ансельми. — Стоило ли ехать так далеко на верный провал!

Но многим эта смелость артиста понравилась.

Музыкальные круги Мадрида были взбудоражены, и интерес к русскому певцу все возрастал. Собинов прекрасно знал, какие трудности его ожидают в «Манон», но считал, что если он дебютирует в какой-либо иной из опер, предусмотренных контрактом, то это будет выглядеть, будто он струсил, уклоняется от принятия боя. Удачный же исход спектакля сразу поднимал цену русского искусства (об этом Собинов беспокоился всегда, где бы он ни выступал) и создавал певцу положение в Мадриде. В «Манон» Собинову было интересно выступить еще и потому, что эту оперу он совсем недавно с громадным успехом пел в «Ла Скала». Признание его Де-Грие итальянцами вселяло в артиста бодрость и надежду.

Однако Собинов даже не подозревал, сколько трудностей придется ему преодолеть на этом пути.

Неожиданно для всех вместо молоденькой способной певицы Бальдасаре, выступавшей с Ансельми в этой опере, была назначена петь другая, некая француженка — посредственная певица, но протеже антрепренера. История эта стала известна публике. И вот во время спектакля «при первой неудачной ноте певицы сверху раздался кошачий концерт и продолжался до конца акта, — писал Собинов. — Меня, должно быть, в виде вознаграждения за похмелье в чужом пиру вызывали потом одного три раза...» Так скромно писал артист о своем успехе. Но это не было «похмелье в чужом пиру». Испанская публика, пресса, представители общества признали Собинова первоклассным певцом. Он имел большой успех, и этот успех был тем более замечателен, что прорвался среди явно скандального настроения публики.

Где бы ни пел Собинов — в России или за границей, он всегда испытывал большое волнение при первой встрече с незнакомой аудиторией. Выступать же в такой напряженной обстановке ему еще не приходилось. Он вспоминал потом, что волновался в тот вечер так, что моментами действовал на сцене совершенно бессознательно и забывал, какие слова ему нужно петь. Только исключительная сила воли и огромное самообладание помогли артисту хорошо провести весь спектакль. Зато на втором спектакле «Манон», в котором пела уже другая певица, Собинов чувствовал себя вполне спокойно и уверенно. Этот спектакль окончательно

закрепил за Собиновым симпатии мадридцев. На сцене ему устроили овацию плотники, машинисты, осветители и другие рабочие.

Но наибольший успех в Мадриде принесло русскому певцу выступление в опере «Искатели жемчуга».

Последний исполнитель партии Надира, любимец Испании, известный во всей Европе тенор Гайяре пел в этой опере накануне смерти, и после этого «Искатели жемчуга» в течение восемнадцати лет не ставились на сцене.

Юлиан Гайяре (Гаяре, Гаярре — по другому написанию), уроженец Пиренеев, после окончания Мадридской консерватории совершенствовался в Милане.

Исключительной красоты голос и одухотворенность исполнения сразу же выдвинули его в ряды первоклассных певцов итальянской школы.

Взыскательный, строгий художник, Гайяре не раз на время уходил со сцены и брался за совершенствование своего мастерства. Слушая восторженные воспоминания мадридских музыкантов о Гайяре, Собинов припомнил, что он слышал о нем от Фигнера, который высоко ценил замечательного певца и многому от него научился. В семидесятых годах молодой Гайяре пел в России, и его, как необычайно одаренного, выделял из состава итальянской труппы в «Музыкальных фельетонах» П. И. Чайковский.

Собинов был первым певцом, который отважился выступить в партии Надира на мадридской сцене после смерти Гайяре.

Опера Жоржа Бизе «Искатели жемчуга», несмотря на наивную, избитую фабулу, обошла все сцены мира и была очень любима певцами. Для каждого из исполнителей там имелись удачные, красивые арии. Обаятельная свежесть музыки, напевность и широта мелодий сделали ее популярной и среди любителей оперного искусства. В этом раннем произведении Бизе еще не поднимается до высот жемчужины своего творчества — «Кармен», но и здесь уж ясно чувствуется богатый мелодический дар композитора, способность создавать разнообразные и сильные музыкальные характеристики. А в партии Надира — вольного охотника за дикими зверями — Бизе удалось нарисовать не только обаятельный музыкальный образ, но и наделить его индивидуальной интонационной характеристикой.

Так же выпукло обрисован и характер друга Надира — вождя племени Зурги. В партии Лейлы, хотя и очень красивой, больше чувствуется зависимость композитора от привычных, укоренившихся приемов письма для колоратурного голоса.

Действие оперы происходит в Индии, на берегу моря. Оркестровое вступление и хоры создают запоминающийся южный пейзаж, изящными штрихами, музыкальными намеками передается и восточный колорит — так, как он в то время представлялся европейцам.



Л. В. Собинов-Надир.

Вершиной вокального мастерства и красоты звучания является рассказ Надира. Его знаменитая ария «В сияньи ночи лунной» глубоко впечатляет

поэтичностью. Благоуханием южной ночи веет от широко льющейся, напоенной чувством любовной истомы мелодии арии. Разучивая впервые эту партию для постановки в Москве (в 1903 г.), Собинов немало труда положил, чтобы добиться той ровной, неиссякаемо льющейся звуковой волны, которая навеивает мечтательное настроение и без которой на сцене нет настоящего Надира. Вот что писал об исполнении этой арии Собиновым его современник, музыкальный критик Э. Старк:

«Очень удавшаяся Бизе плавная мелодия, полная восточной неги, с интересными модуляциями, звучала у Собинова с неизъяснимой красотой выражения. Если закрыть глаза, можно было подумать, что 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...»

Эта мечтательность была не только в музыкальной, речевой характеристике Надира-Собинова, но и в пластической. И здесь Собинов сумел найти очень своеобразные краски для обрисовки внешности героя. Белый восточный костюм, белая шапочка, покрывающая непослушные черные кудри, мечтательные глаза, кажущиеся огромными из-за коричневого цвета лица, очаровательно-молодая улыбка и, наконец, необыкновенная мягкость всех движений, так свойственная народам Востока.

Спектакль «Искатели жемчуга» явился настоящим праздником для мадридцев. Сколько лет из-за своего пиетета к памяти Гайяре они лишены были удовольствия слушать одну из любимейших опер! Был он праздником и для Собинова. Русский певец с честью выдержал испытание: мадридская публичка бурно приветствовала артиста. Успех певца еще более возрос на втором спектакле, когда он, к большому удовольствию мадридцев, поднял заключительную ноту на октаву вверх, как делал Гайяре.

Но и после такого выдающегося успеха в первых спектаклях «Манон» и «Искателях жемчуга» Собинов по-прежнему строго относился к каждому спетому спектаклю. Даже еще взыскательнее. Артист жадно вслушивался в разговоры музыкальных критиков, журналистов, музыкантов и певцов, с которыми успел перезнакомиться на спектаклях, наблюдал выражение лиц сидящих в зрительном зале, когда подходил ближе к рампе, стараясь постичь искусство воздействия артиста на слушателей. Он многому научился у этой строгой, предельно искренней аудитории, так непосредственно и бурно радующейся мастерству артиста и столь жестоко карающей за малейшую ошибку. Именно здесь, на мадридской сцене,

Собинов вдруг необычайно ясно почувствовал, чего удалось достичь ему как певцу и артисту за последние годы. Помог этому, пожалуй, непосредственный мгновенный отклик на каждую интонацию певца всего зрительного зала. Здесь Собинов с особенной остротой ощутил эту связь и понял, что именно она-то и есть главный критерий мастерства артиста, что ради духовного сближения в эти минуты артиста и зрителя и стоит трудиться.

«Когда вместе с залом аплодируют и хор, и рабочие на сцене, и сторожа — вот это значит, что искусство исполнило в данную минуту свою первую священную заповедь: оно дошло до человеческой души и на безмерную высоту отделило ее в эту минуту от грешной неприхотливой оболочки, — писал Собинов из Мадрида другу и товарищу В. П. Коломийцеву. — 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, мучился, решая вопрос — чего мне не хватает в том или другом месте оперы..»

«Не постановками, не роскошью жива испанская душа, но звуками, исходящими из уст, — продолжает он в письме к нему же. (Коломийцев часто делал для Собинова переводы опер и романсов. — Н. Б.) И когда удастся певцу ревниво следящую за ним аудиторию захватить и исторгнуть из нее вздох удовлетворения, то это значит, что было действительно хорошо. Я уехал из Мадрида в десять раз опытнее того, как приехал. Я сам научился говорить с душой слушателя. И вот этим-то я считаю себя обязанным невоздержанной, иной раз беспощадной публике райка... За это я благодарен Испании безмерно».

Но мадридские гастроли Собинова явились своеобразной школой не только для него. Они были очень интересными и поучительными и для самих мадридцев. Выступления Собинова в Мадридской опере показали испанцам в полном блеске достижения русской вокальной школы и сценического искусства.

Кроме оперных спектаклей, Леонид Витальевич участвовал также в благотворительных концертах, где исполнял исключительно романсы и арии русских композиторов: Чайковского, Римского-Корсакова, Аренского, Гречанинова.

На последнем прощальном спектакле, по существовавшему в Мадриде обычаю, гастролер должен был спеть в антракте между действиями любое произведение. Собинов использовал этот обычай для того, чтобы познакомить испанского зрителя с русской оперой. Он исполнил арию Ленского.

К концу гастролей в Испании, где Собинов пробыл около месяца, он уже свободно понимал испанскую бытовую речь, читал со словарем газеты и мог немного объясняться. Еще по дороге в Испанию он запасся учебниками, словарем и грамматикой испанского языка, практиковался в разговоре с сопровождавшим его старым певцом — испанцем Гарсиа. Свободное владение итальянским языком позволило Собинову быстро освоиться с родственным ему испанским.

И язык и народ чрезвычайно нравились Леониду Витальевичу. Вынужденный беречь горло, «артист позволял себе лишь небольшие прогулки. Свободное от работы время чаще проводил у себя в гостинице, если не был приглашен куда-нибудь на вечер. Тем не менее он стремился использовать всякую возможность, чтобы ближе познакомиться с испанским народом, его культурой и искусством.

В характере испанцев многое привлекало Собинова. Прежде всего — «одержимость» искусством. А когда он ближе узнал этот замечательный народ, посмотрел в кабаках их огневые национальные пляски, вслушался в оригинальные напевы песен, он еще больше полюбил Испанию. Пленяло и поражало в испанцах сочетание самых разнообразных черт — наивности, дикой подозрительности, минутных взрывов радости или гнева и обычной их вялости, лени. В глазах европейцев — французов, немцев, англичан — испанцы были чуть ли не первобытными дикарями. Но Леонид Витальевич, по-настоящему образованный и чуткий человек, сумел почувствовать и ощутить очарование старой, подлинно национальной испанской культуры в ее историческом переплетении с еще более древней арабской. После гастролей в Испании Собинов заново пересмотрел свой «испанский репертуар» и в его исполнении, например, «Серенады Дон-Жуана» Чайковского («Гаснут дальней Альпухары золотистые края») появились новые оттенки, углубившие национальный колорит этого замечательного романса.

Характерно, что в России выдающийся успех Л. В. Собинова в Мадриде, о котором говорила вся музыкальная Европа, упорно замалчивался реакционной печатью. Какая-то газетка выражала даже удивление, как это артист «остатками своего когда-то хорошего голоса все еще мог производить впечатление». И это писалось о великом русском артисте, гордости русского оперного театра в расцвете его артистического дарования и вокального мастерства!

Подобным же образом замалчивались или передавались в искаженном виде и пренебрежительном тоне и успехи на европейских сценах Шаляпина. Политика замалчивания достижений русского искусства, так же

как и успехов русских ученых, неуклонно проводилась прихвостнями самодержавия в их ставке на космополитизм и умаление всего национального.

После мадридских гастролей Собинов едет в Берлин, где участвует в симфонических концертах С. Кусевицкого.

Сергея Кусевицкого Собинов знал еще со времен учебы в Филармоническом училище. Кусевицкий учился играть на контрабасе. Как-то, сообщая в прессе об одном из ученических концертов, некий критик, отметив несомненную талантливость начинающих певца и контрабасиста, с горечью посетовал, что из них, по всей вероятности, ничего в дальнейшем не получится. Этот пессимистический «прогноз», к счастью, не оправдался. Кусевицкий стал одним из лучших дирижеров Европы. Он собрал оркестр из первоклассных музыкантов и разъезжал с ним по России и Европе, пропагандируя русскую музыку № русских артистов. Играть в оркестре Кусевицкого считалось большой честью. С этим-то первоклассным оркестром Собинов и должен был исполнить классическое произведение немецкой музыки — романс Бетховена «Аделаида», большое, серьезное музыкальное произведение.

Разумеется, исполнял он его по-немецки. Это усложняло задачу артиста, так как он почти не знал немецкого языка. Но лингвистические способности и острота слуха помогли певцу схватить все оттенки и особые акценты берлинского говора, и даже самые строгие критики остались удовлетворены исполнением «Аделаиды». Собинов с увлечением работал над стилем немецкой музыки и исполнил это произведение безукоризненно. Слушая его, аудитория поражалась, до какой степени тонко он усвоил настроение бетховенского романса и передал то лучшее, что было в певческой манере немецких певцов. Собинов нигде не впадал в манерность и сентиментальность, которую нередко допускают немецкие артисты, а также не делал из своего голоса какой-то безжизненный, однообразно звучащий инструмент, чем грешат и многие современные немецкие певцы. К чести Собинова надо сказать, что, овладевая тем или иным национальным певческим стилем, он никогда не копировал его. Основа его пения всегда оставалась глубоко национальной.

Уважение к национальному искусству, самобытной культуре разных народов было характерной чертой Собинова. В какую бы страну артист ни приезжал на гастроли, он считал своим долгом петь на ее родном языке и делал это безукоризненно.

И овладение новым языком было для него тем же приобщением к новым знаниям, новой культуре. Он превосходно пел на итальянском,

французском, испанском языках. Вскоре он занялся и польским языком в связи с предстоящими гастролями в Варшаве, а еще позже изучил и украинский. Для своего, да в значительной мере и для нашего времени, такие певцы, как Собинов, — исключение. Всю жизнь певшая на сцене Мариинского театра жена Фигнера итальянка Медея Мей так и не смогла до конца избавиться от иностранного акцента, не говоря уже о певцах-гастролерах, которые даже не считали нужным петь в чужой стране на ее родном языке. Вот почему нередко, когда они отваживались выступить в русских операх и петь, коверкая русский язык, даже самые прославленные из них не имели ожидаемого успеха, а иногда просто проваливались.

За берлинскими выступлениями последовали гастроли в Киеве, в Итальянской опере в Петербурге и наконец, отдых (во время которого Собинов всегда работал, разучивая какую-нибудь новую партию) в Милане. Но все мысли артиста были обращены к Москве, где поговаривали о постановке оперы Вагнера «Лоэнгрин». Уже давно он вдумывается, всматривается в новый, так полюбившийся ему образ светлого рыцаря правды и добра.

IX. ЛОЭНГРИН



Образ Лоэнгрине давно привлекал Собинова, и он часто пел в концертах рассказ Лоэнгринина из четвертого акта. Нечего и говорить, как обрадовался артист, когда администрация решила поставить «Лоэнгринина» на сцене Большого театра. Премьера должна была состояться в декабре 1908 года.

По давно установившейся традиции партию Лоэнгринина обычно пели драматические тенора. В исполнении большинства певцов Лоэнгринин представлял перед слушателями как воинственный и бесстрашный рыцарь, готовый завоевать Эльзу не столько любовью, сколько мечом. Считалось, что такая трактовка больше всего отвечает замыслу Вагнера, Писавшего якобы свою оперу на сюжет древнегерманских сказаний и воплотившего в Лоэнгринине характер, близкий Арминию — одному из героев древнегерманского эпоса.

Наиболее цельный образ такого Лоэнгринина-воина создал известный голландский певец Ван-Дейк, считавшийся даже в Байрейте, на родине вагнеровского театра, непревзойденным исполнителем этой партии.

Первыми исполнителями Лоэнгринина на сцене Большого театра были Преображенский и Донской. (Преображенский, рано сошедший со сцены, обладал голосом громадного диапазона и мощи.) Оба артиста трактовали Лоэнгринина как образ рыцаря какого-то мистического ордена.

У первых петербургских Лоэнгринино» — Никольского, Орлова, Михайлова — были красивые голоса, Но никто из них не сумел сценически раскрыть этот сложный образ. Фигнер, обладавший крупным драматическим талантом, неохотно выступал в партии Лоэнгринина и также не принес в нее ничего нового, оригинального. Наиболее интересный образ Лоэнгринина на русской сцене создал, пожалуй, замечательный певец И. В. Ершов, один из лучших исполнителей Вагнера в России.

Наделенный голосом необычайной широты и мощи, Ершов обладал ярким драматическим темпераментом. Лучшие его партии были героические — такие, как Зигфрид, Зигмунд в вагнеровском цикле «Нибелунгов». Естественно, что и к Лоэнгрину он подошел как к партии героической. Он показал сценически очень убедительный образ молодого воина, полного силы и достоинства, но это был опять-таки воин.

Ни один из Лоэнгринов, созданных на русской и западноевропейской сценах, не удовлетворял Собинова — тонкого и самобытного художника. Более других, пожалуй, увлек его Мазини. Мимо Собинова не прошло то новое, что давал итальянский певец в Лоэнгрине: великий Мазини отошел от «немецкой традиции, персонифицирующей в Лоэнгрине геркулесовского вида героев баварских легенд». Но Мазини, как мы знаем, всегда только пел роли, пренебрегая сценической игрой. По словам Леонида Витальевича, его пение в Лоэнгрине «было вокальным кружевом исключительным по красоте звука» при абсолютном отсутствии внешнего образа.

Интуитивно, внутренним взором большого художника Собинов видел совсем иным вагнеровского героя: не воинственным, зрелым мужем, а юношей, почти ровесником Ромео. А когда артист приступил к тщательному изучению клавира «Лоэнгрин» и литературных источников, послуживших Вагнеру первоосновой для либретто, это представление еще более окрепло. Ему удастся доказать, что легенда о чаше Грааля восходит не к германским, а древнекельтским сказаниям, и что, следовательно, неверно «выставлять на первый план чисто германский патриотизм и военный пыл Лоэнгрин».

Но не только музыкальная характеристика героя, насквозь лирическая (об этом говорят оба обращения к Лебедю, большой любовный дуэт, наконец рассказ в последнем акте, полный необычайной просветленности и легкой грусти), не только литературная первооснова либретто, но и вся драматургическая логика построения образа убеждала Собинова, что именно его видение роли отвечает замыслу Вагнера.

Параллельно с работой над музыкальным образом Лоэнгрин Собинов ищет грим и костюм для своего героя. Он сознательно отказывается от панциря, считая, что панцирь, в который были закованы все предшествующие Лоэнгрины, лишает героя пластичности. А в пластике Собинов видел одно из выразительных средств искусства оперного певца, начало создания сценического образа в опере. Собинов ищет такой костюм, который напоминал бы облачение рыцаря и в то же время подчеркивал подвижность, «текучесть» линий, юношескую гибкость. Артист учится

владеть мечом, носить кольчугу. Это надо ему не только для того, чтобы почувствовать себя на сцене в новом костюме естественно и привычно. Учитывая характер звучания своего голоса, Собинов точной сценической деталью расширяет свои вокальные возможности. Ни один из Лоэнгринов, даже когда его пели сильные драматические тенора, не выглядел таким рыцарем, в смысле умения обращаться со своим оружием, отдавать почести или совершать торжественный рыцарский обряд, как Лоэнгрин-Собинов.

Внутренний мир собиновского Лоэнгрин был в полной гармонии с рисующимся внешним обликом, его не терзают никакие сильные страсти, он далек от жажды бранных подвигов: в расцвете молодости и красоты он пришел на землю «спасать невинных или зло карать». Справедливость и вера ведут его по жизни. Мир героя ясен и чист. И только духовная прозорливость — дар святого Грааля — сообщает ему мудрую грусть. Но и в грусти Лоэнгрин Собинов услышал светлую ноту. Собиновский Лоэнгрин был предельно лиричен. И оказалось, что в этой лирической стихии раскрылась музыкальная правда образа.

Слухи о том, что прославленный лирический тенор Собинов взялся за партию Лоэнгрин, считавшуюся всегда драматической, возбудили всеобщее любопытство. Как всегда, нашлись скептики, сомневавшиеся, хватит ли у артиста силы голоса и темперамента для создания образа Лоэнгрин, который при любой трактовке все же должен остаться рыцарем.

...Наступило 10 декабря 1908 года. Медленно поднялся занавес Большого театра. Перед зрителями раскрылся вид на берег и долину Шельбы вблизи Антверпена. Под деревом правосудия — Король Генрих, вокруг него саксонские графы и дворяне. Напротив — брабантцы во главе с Фридрихом фон Тельрамундом. Король Генрих пришел в Брабант с важными вестями. Истек последний день девяти лет, на которые был заключен мир. Враги вновь грозят войной. Брабант должен быть готов к борьбе за свободу родины. Но в Брабанте зреет смута. Тельрамунд, стремясь захватить престол, обвиняет принцессу Брабанта Эльзу в убийстве юного принца Готфрида, таинственно исчезнувшего. Спасти Эльзу может только «божий суд» — поединок Тельрамунда с рыцарем, который пожелает встать на защиту чести принцессы.

Но кто согласится вступить в бой за честь и жизнь Эльзы?

— Кто будет твой защитник? — спрашивает ее король.

Я жду рыцаря, он отстоит меня, — отвечает Эльза.

Глашатай вызывает незнакомого рыцаря выйти на бой.

...А в то время, когда перед зрителями разыгрывалась драматическая история Эльзы, за кулисами в самой отдаленной части огромной сцены

Большого театра, куда едва долетали звуки оркестра, в полумраке, среди нагромождения холщовых задников и кулис стоял Лоэнгрин-Собинов. У него было такое сосредоточенно-созерцательное выражение лица, что к нему никто не решался подойти. Казалось, этот юноша стоит на пороге какого-то очень важного шага и сейчас еще раз спрашивает себя, готов ли он выйти на бой, к которому призывают его трубы королевских трубачей.

Вторично прозвучал трубный призыв... и на тихой глади Шельбы появилась лодка, влекомая Лебедем. А в ней юный рыцарь: серебристая кольчуга, оттененная голубоватым цветом шелкового плаща, голубоватый стальной шлем, из-под которого падали на плечи белокурые локоны, безбородое лицо — весь его облик полон необыкновенной мягкости, обаянием молодости и одухотворенности. И только тяжелый меч говорит о том, что он пришел свершить бранный подвиг. Этот юный рыцарь похож на Давида, но не Микельанджело, а Донателло, у которого тонкие, почти детские руки и во всей фигуре есть что-то трогательно-женственное, но его нога стоит на отрубленной голове Голиафа. Он — победитель.

В оркестре явственно звучит тема Лоэнгринга, которую зрители уже слышали в аккомпанементе сна Эльзы. Это вступление к первой арии Лоэнгринга:

О Лебедь мой, благодарю...

Кристалльно-чистый, мягкий звук наполнил зал театра. И было в нем столько задумчивости, нежности и сосредоточенности, что каждому стало ясно: для этого рыцаря еще не существует ни Короля, ни Эльзы, ни предстоящего поединка. Он мысленно еще в той стране, откуда пришел. И Лебедь — последнее, что связывает его с ней. Потому так проникновенно звучит голос, так сосредоточен взгляд юноши, провожающего Лебеда в обратный путь. Но вот рыцарь обернулся... Ни тени грусти, сожаления, боязни перед тем, что сейчас здесь свершится. Положив руку на тяжелый меч, он стоял перед людьми, к которым пришел, чтобы восстановить правду.



Л. В. Собинов-Лоэнгрин.

Его рука, только что легко и изячно пославшая прощальное приветствие уплывающему Лебедю, четким и, как видно, привычным движением взмахнула мечом. Он салютовал Королю. И в этом безбородом юноше сразу почувствовался воин, умеющий владеть своим оружием и чтящий рыцарский ритуал.

Он и дальше ведет себя как истинный рыцарь, с почтительной скромностью и одновременно с достоинством спрашивая у Эльзы, хочет ли

она, чтобы он был ее защитником.

Затем шла центральная сцена акта: юный рыцарь требовал от Эльзы клятвы в том, что она никогда не будет стараться узнать, кто он и откуда пришел. Именно этот момент, а не битву с Тельрамундом и не последующий за ней ансамбль выделял Собинов. В его требовании клятвы — драматическое начало всех последующих событий. И потому в голосе певца столько тревоги: он боится не за себя, а за Эльзу, — ведь ей будет очень трудно сдержать клятву.

Между тем это необходимо. Лоэнгрин силен до тех пор, пока ему верят. Дважды повторяет Лоэнгрин это требование, и второй раз оно звучит еще серьезнее. Эльза должна подумать, прежде чем согласиться, — ведь рыцарю, добровольно объявившему себя ее защитником, нужна не только любовь девушки, но и ее вера.

Рыцарь побеждает Тельрамунда. Это была не только победа его меча, но и духа. Смелый и нежный, он покорил Эльзу. Она с радостью отдает ему свое сердце. Казалось, большое человеческое счастье ожидает их. Но умеющий смело бороться с врагом в честном бою, Лоэнгрин оказался безоружным перед коварством и низкой завистью, всегда наносящей удар в спину. Ортруда, жена изгнанного за клевету графа Тельрамунда, отравила неверием душу Эльзы.

Эльза требует от рыцаря открыть ей его имя.

Сколько боли и сожаления, надежды и отчаяния слушалось в его дуэте с Эльзой! И как омрачался он от того, что Эльза нарушила свою клятву! Как завораживал ее своим пением, чтобы укрепить в ней веру, решимость! Но все напрасно. Эльза задает запретный вопрос. Вместе с ним кончается прекрасная греза любви.

Теперь юный рыцарь должен перед всем народом открыть свое имя и навсегда покинуть землю. На том же месте, где происходил поединок за честь Эльзы, он рассказывает, кто он и откуда.

В краю чужом, а далеком горном царстве
Замок стоит — твердыня Монсальват —

на тончайшем пианиссимо начал Собинов...

Голос певца, как бы набирая силы, звучал все сильнее, величественнее и лучезарнее. Лоэнгрин прославлял чудесный край, откуда недавно пришел и куда его уже вновь зовет неведомая сила. И только на словах:

Но если в ком сомненье зародилось
Небес посол тотчас уйдет навек. —

юношу как будто на миг покинула решимость, голос дрогнул, в нем слышались ноты горечи и великой печали. Лоэнгрин словно вспомнил всю непоправимость случившегося, и сердце сжалось от боли и тоски. Но это был лишь миг.

Ломая традиционный взгляд на «Лоэнгрину», как на пессимистическую оперу, Собинов «пел» здесь печаль, напоминавшую пушкинскую, о которой поэт писал «печаль моя светла». Уже ничто не может удержать рыцаря здесь, и в заключительной фразе рассказа слышатся радость и гордость:

Отец мой Парсифаль,
Богом венчанный,
Я Лоэнгрин —
Святыни той посол!

В сцену прощания с Эльзой Собинов вкладывал столько нежности и светлой грусти, что буквально потрясал слушателей. Вот что писал великий дирижер Артур Никиш об этой сцене: «Какое небесное видение! Какой небесный 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».

Интересно отметить — собиновский Лоэнгрин был настолько правдив, обаятелен и поэтичен, что заставил некоторых немецких певцов пересмотреть прежнюю трактовку героя оперы. Так, известный тенор, Wittrisch — солист Берлинской оперы — создал образ немецкого рыцаря, близкий по внешнему облику и трактовке собиновскому Лоэнгрину.

В Лоэнгрине Собинов достигает вершин вокального и сценического мастерства. Расширение репертуара в этот период идет не столь интенсивно и бурно, как в первые годы его артистического пути. Творчество певца теперь развивается не вширь, а вглубь.

Сознательно ограничивая себя строго лирическими партиями, Собинов был вследствие этого стеснен и в выборе, пополнении репертуара. Поэтому возможность выступить в опере Римского-Корсакова «Майская ночь» обрадовала его.

Это было увлекательно — после работы над Лоэнгрином создать образ совершенно противоположный: наивного, веселого, озорного парубка из повести Гоголя. Музыка Вагнера и Римского-Корсакова в целом столь же контрастна, как и названные оперные персонажи. Вагнер с его тяготением к решению философских проблем, с его «непрерывной мелодией», сложной системой лейтмотивов-символов, лишенными законченности, бесконечными переливами гармоний — и Римский-Корсаков, напевный и светлый, кристально-чистый, великий мастер оркестровых красок, музыкальный живописец природы, поэзии русского народного быта и теплых, душевных человеческих интонаций.

Для Собинова овладеть вокальной стороной партии оказалось значительно легче, нежели войти в новый образ, хотя и в разучивании музыки встретилось немало трудностей.

Собинов... и трудности. Того, кто мало знаком с творческой биографией артиста, это может даже удивить. Ведь на протяжении более тридцати лет современники Собинова восхищались его лучезарным голосом, называя артиста «несравненный, великий, непревзойденный». И все же это так. Конечно, «трудности» Собинова — это трудности большого художника: как углубить образ, достичь совершенства, нигде не повторить уже раз найденные краски, достичь гармонии музыкального и сценического образа? Несмотря на выдающиеся способности, необыкновенную музыкальность, способность глубоко проникаться идеей композитора, Собинов всегда тратил много времени, сил и энергии на создание и большой оперной партии и крошечного романса. Именно благодаря исключительному трудолюбию, большой культуре и честному отношению к искусству Собинову удавалось вырваться из узких рамок партий чисто лирического плана. Партии Самозванца, Фра-Дьяволо, Каварадосси, Левко — плод не только выдающегося таланта артиста, но и упорного, вдохновенного труда. Конечно, и образы, которые, как казалось, были созданы специально для голоса Собинова — Ленский, Ромео, Лоэнгрин, Вертер, Де-Грие, Альфред — родились пусть в сладостных, но все же муках творчества. Свидетельство тому — многочисленные высказывания самого артиста.

Опера «Майская ночь» может служить примером глубокого единения композиторского замысла с литературным сюжетом. Либретто, построенное почти сплошь на гоголевском тексте, и в развертывании действия также точно следует течению повести. Слова действующих лиц почти без изменения перенесены — в оперу и лишь осторожно рифмованы в вокальных номерах.

Создавая сценический образ Левко, Собинов испытывал огромное художественное наслаждение.

Здесь ему не приходилось насиловать себя, выискивать несуществующие возможности приблизить оперный персонаж к его литературному прообразу, как это было в Фаусте; здесь не нужно было преодолевать сценическую инертность героя, как в Князе из «Русалки», мириться с несообразностями и ничтожностью сюжета, как в «Марте» Флотова, «Сыне мандарина» Кюи, «Искателях жемчуга» Бизе и многих других операх. Действующие лица оперы Римского-Корсакова живут полнокровной, естественной жизнью, запечатленной вдохновенной кистью автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Парубок Левко с его непосредственным чувством к Ганне, наивной верой в русалок, ведьм и всякую «нечисть», естественный и человечески обыденный в отношениях с отцом, упрямым самодуром и сластолюбцем сельским Головой; нежная, стыдливая Ганна; призрачно-прекрасная добрая Панночка-утопленница; сочные комедийного плана фигуры Писаря, Винокура и Свояченицы — во всем этом звучала и переливала всеми красками сама жизнь в ее причудливом смешении реального и созданного человеческим воображением, жизнь, изображенная правдивой кистью великого художника звуков.

Большой мастер звукописи, Римский-Корсаков обволакивает-все произведение неповторимым обаянием чудесной лунной украинской ночи, так проникновенно описанной Гоголем. Аромат знойного летнего вечера, прохлада и таинственные шорохи ночи — все это гармонически сливается с чувствами влюбленных, фантастическими сценами на берегу пруда.

Но, несмотря на то, что образ Левко был ясен Собинову до мелочей, ему долго не удавалось воплотить его сценически убедительно. «Трудно мне только справляться с ролью, — пишет он в период работы. — Все у меня выходит слишком мягко, благовоспитанно, сказал бы я... в смысле вокальном лучше не надо».

Собинову было трудно быстро отвыкнуть от плавных и благородных жестов Лоэнгринга и выработать пластику украинского парубка. Он боялся и впасть в шаблон разухабистого «доброего молодца». «Всякие этакие ухарства здесь ни к селу ни к городу», — замечает артист.



Л. В. Собинов-Левко.

Он упорно добивается ленивой непринужденности, медлительности и своеобразной грации движений, которые запомнились ему в период общения со студентами-украинцами, с артистами украинской труппы Заньковецкой.

Он решает строить «весь базис вокальной партии» на лирическом пении. Артист проникается убеждением, что украинский парубок Левко в

глубине души искренно верит в то, что называет «бабьими сказками», и только хвастается перед Ганной своим кажущимся неверием. «Так оно и должно было быть, — размышлял Собинов, — иначе трудно объяснить такую яркость сновидения, в котором сам он становится участником чудесной истории Панночки».

Музыкально артист отделял партию с молодым композитором Г. Э. Конюсом. Очень хотелось Собинову показать свою работу Римскому-Корсакову, но проект этот, по свойственной артисту скромности, не осуществился. Собинов постеснялся беспокоить больного тогда композитора.

В «Майской ночи» участвовали лучшие артисты Большого театра, и этот спектакль надолго запомнился москвичам. Обе песни Левко («Солнце низенько» и «Спи, моя красавица»), дуэт его с Ганной, рассказ встречали бурное одобрение и взрывы восторга. Превосходной Ганной была Л. Н. Балановская, молодая темпераментная певица с голосом исключительно обаятельного тембра и большого диапазона. В этой партии она показала выдающееся сценическое мастерство. Вначале Собинов очень боялся, что его Ганна будет выглядеть переодетой горожанкой, но этого не случилось: на первой же репетиции он почувствовал совершенную свободу в общении с партнершей.

Каждое представление «Майской ночи» с участием Собинова и Балановской проходило с огромным успехом. Артист все больше овладевал сценическим рисунком роли и теперь уже чувствовал, что если бы Даже и захотел, то не смог бы выглядеть «благовоспитанным» Левко, каким был в начале работы. Зачастую после того, как артист обогащал свой репертуар новой партией, он наиболее доходчивые арии включал в программы концертных выступлений. Так и теперь — Собинов выпустил своего Левко на большую эстраду. Колыбельная «Спи, моя красавица» пользовалась исключительным успехом.

Что же привлекало в этой арии и певца и широкую публику? Сам Собинов считал, что наиболее доходчивой и ценной в этой мелодии является тот подлинно народный характер, которым она пронизана. Проверять свое ощущение художника-исполнителя на аудитории он мог неоднократно: не было случая, чтобы эта душевная, простая музыка оставляла слушателей равнодушными.

Пережив во время работы над «Майской ночью» большое творческое удовлетворение, артист чувствовал потребность глубже окунуться в живительный источник музыки великого русского композитора, вновь погрузиться в родную стихию — русскую оперную музыку. Собинову

повезло. Большой театр как раз возобновлял «Снегурочку».

Еще в ранние годы артистической деятельности Собинов создал обаятельный образ сказочного царя. Это единственная из ролей, где артист предстает перед зрителем не в ореоле сияющей юности, а умудренным жизнью старцем. Но в образе Берендея — созданном фантазией Островского, а также и гениально воплотившим его в музыке Римским-Корсаковым, самое главное очарование в том и состоит, что этот сказочный царь, дожив до седых волос, не утратил юности духа. Он свеж и молод душевно так же, как и Лель, и любой из молодых берендеев его царства. Он влюблен в жизнь, видит ее красоту и умиляется каждому проявлению этой красоты. Любовь с ее порывами понятна Берендею, он первый защитник обиженной Купавы, и он же первый внутренне отзывается на очарование Снегурочки.



Л. В. Собинов-Берендей.

Возвратившись к партии Берендея, Собинов припоминал, как он впеваля в этот образ впервые.

Тогда «Снегурочка» Островского шла в Художественном театре. Берендея играл Качалов. Леонид Витальевич отчетливо помнил, как на генеральной репетиции, услышав ласкающие звуки мягкого, напоенного сердечным теплом голоса Качалова, он весь задрожал: вот именно эту интонацию, этот тембр искал он тогда в своем Берендее! И как быстро овладел потом образом, как само собою родился и особый ритм речи и мягкая, с оттенком чуть заметного юмора интонация в обращении к Купаве

— в то же время полная неподдельного сочувствия к горю обиженной пылкой красавицы берендейки. Анализируя свое исполнение в спектакле сезона 1900/01 года, Собинов (а он имел способность до мельчайших подробностей запоминать когда что новое появилось в его исполнении) находил, что его тогдашний Берендей был все-таки чуть-чуть моложе и живее в движениях, чем надо. Годы, протекшие с тех пор, умудрили его самого, и теперь гораздо мягче и естественнее он вошел в роль старца, хотя в те же годы оставался блистательно молодым и в Ленском, и в Ромео, и в Вертере, и в любой из молодых ролей.

Теперь Собинов отдавал себе большой отчет как художник во всем, что делал на сцене. Научился обуздывать свой темперамент, нередко толкавший его раньше к нарушению гармонии целого. За эти годы он еще более утончил и углубил «дар общения», щедро отпущенный ему природой, лучшее проявление его личности. Этот дар покоился на глубокой вере в человека, во все лучшее, что в нем заложено, на стремлении сообщить всем, с кем общался певец, эту веру в людей, в искусство, в себя, в светлое будущее. Своим проникновенным исполнением артист стремился донести до слушателя благородные чувства и мысли, вложенные композитором в музыку, делал их соучастниками достижения тех подлинных высот в искусстве, на которые способен человек.

С мастерством пришло к Собинову и понимание того, что только в творческом общении с другими певцами, артистами можно создать настоящий, полнокровный спектакль. И одной из причин, крепко привязавших его к творческому коллективу Большого театра, было именно то, что только в нем, в этом коллективе, и ни на каких других сценах мира возможно было для русского артиста такое слияние артистического коллектива в единое целое. Правда, подобные счастливые спектакли не всегда удавались, но тем радостней было чувствовать, что и он, Собинов, участвовал в рождении подобных сценических праздников.

Одним из таких больших художественных событий и явилось возобновление в новой постановке и с обновленным составом исполнителей оперы «Снегурочка». Вспоминая о «Снегурочке» тех лет, артистка Л. Н. Балановская, исполнявшая партию Купавы, рассказывает: «Мне все время казалось, что предо мной не царь Берендей — артист Собинов, а кто-то знакомый и близкий, добрый-предобрый, словно родной дедушка, которому хочется пожаловаться на обиду, который все поймет, обласкает и пожалеет... Лучшего Берендея я не видела на оперной сцене».

Ариозо Берендея, обращенное к Снегурочке-Нежданорой, — «Полна, полна чудес», проникнутое нежностью и теплом старческой мудрости,

звучало у Собинова как светлый гимн восторга перед вечной красотой природы, гимн надежды и веры в силы народные.

«Я не могу забыть, как огромный зал, опьяненный только что спетой каватиной Берендея, — вспоминал заслуженный артист республики С. П. Юдин, — разразился невероятно долгим рукоплесканием, и в тот момент, когда они стали угадать, сверху раздался молодой восторженный голос: «Спасибо, Собинов!»

«Казалось, что этим, криком вся масса людей, наполнивших огромный зал, выразила свою благодарность за поэзию, подаренную певцом!»

Можно было бы привести тысячи восторженных печатных отзывов и непосредственных свидетельств лиц, имевших счастье (да, счастье!) слышать Собинова, и все эти высказывания можно было бы обобщить словами самого артиста: «Это значит, что искусство выполнило свою миссию, — оно дошло до души слушателей».

Но Собинов не был бы Собинов, если бы он только очаровывал слушателей. Его талант заставлял задумываться, будил не только чувства, но и мысли.

Леонид Витальевич знал, что Римский-Корсаков писал оперу в восьмидесятые годы, годы реакции, когда бесчинствовал Победоносцев, подавляя любое проявление свободной мысли; он понимал, что это отразилось и на опере композитора. «Снегурочка» не только прелестная весенняя сказка, идейное содержание оперы гораздо глубже. В ней композитор отразил свою веру в будущее, надежду, что Весна человечества все же придет. Собинов, образованнейший человек своего времени, глубоко переживающий любую несправедливость, попирающие демократических свобод, очень тонко понял идею «Снегурочки». И для него Берендей был не только умным, добрым старцем, любящим своих берендеев. Собиновский Берендей — это умудренный жизнью народ. И когда Собинов исполнял арию «Полна, полна чудес могучая природа», он вкладывал в нее столько души, будто хотел передать слушателям веру в могучие силы своего народа, в ту Весну человечества, которая, как ему казалось, не за горами,

Х. СОБИНОВ-РЕЖИССЕР



Рос и завоевывал симпатии демократического зрителя молодой Художественный театр. Одну за другой великолепно, по-новому свежо и доходчиво ставил лучшие оперы русских композиторов частный оперный театр Мамонтова. И только казенно-бюрократическое руководство Большого театра, несмотря на стремление в силу необходимости идти в ногу с передовыми художественными течениями, не торопилось создавать нужных условий для выявления творческих устремлений таких выдающихся художников сцены, как Шаляпин и Собинов. Положение «премьеров», гастролеров в Большом и Мариинском театрах, казалось, обеспечивало полное внимание к творческим запросам этих артистов. Но на деле получалось не так. Сколько раз Собинову обещали поставить для него те или иные оперы и сколько раз эти обещания не выполнялись! Как долго пришлось ему ждать возможности выступить в «Вертере» или в «Лоэнгрине» только потому, что дирекция театра не была в данный момент заинтересована в этих операх?! Мягкий, деликатный Леонид Витальевич Собинов не умел пользоваться методами некоторых артистов, не останавливавшихся, когда они находили нужным, и перед серьезными конфликтами с дирекцией и самыми уважаемыми членами оперного коллектива. Всегда независимый в решении исполнительских задач в своих партиях, Собинов вынужден был зачастую мириться с плохо, кое-как поставленными спектаклями, с трактовкой образов своих партнеров, хотя бы она и шла вразрез представлению Собинова.

Положение «гастролера», как бы оно ни было почетно, имело свои теневые стороны. Прежде всего гастролер, хотел он этого или нет, всегда становился центром внимания. Как только на афише появлялось имя Собинова, публика шла смотреть и слушать только Собинова. И ей уже было безразлично, как идет весь спектакль. А надо сказать, к чести Собинова и Шаляпина, они совсем не были похожи на многих русских и

иностранных артистов, которых удовлетворяло положение «премьеров» и которые даже стремились быть центром спектакля. И Собинов и Шаляпин очень остро ощущали несовершенство целого, всячески стремились к более естественному общению с партнерами, глубоко страдали, когда им приходилось играть с артистами малоталантливыми, не понимающими своей роли на сцене.

Так, выступая в «Фаусте», Собинов обращает внимание не только на артистку, поющую Маргариту. Он искренно страдает оттого, что Марта — персонаж эпизодический и непосредственно менее связанный с ним по ходу действия — «ниже всякой критики», что какой-нибудь другой второстепенный персонаж — без голоса и детонирует. Его всегда заботит общий ансамбль, он видит не одного себя, а спектакль в целом.

Однако художественной целостности даже с превосходными артистическими силами Большого театра удавалось достигать с большим трудом. С появлением в штате настоящих оперных режиссеров общее руководство художественной стороной спектаклей значительно поднялось. Но для такого серьезного к самобытному артиста, каким был Собинов, нередко оказывалась несостоятельной самая трактовка спектакля режиссером. Он замечал несовместимость мизансцен с музыкой, перегруженность «действием» хора, зачастую отвлекавшем внимание зрителей от главных персонажей, ощущал несоответствие стиля постановки с музыкой оперы. Об одной из таких несовершенных петербургских постановок — «Искателях жемчуга» Бизе, оперы с полуфантастическим сюжетом, которую постановщики перегрузили множеством этнографических деталей, доходящих до натурализма, — Собинов сочинил эпиграмму:

На сцене подлинный музей
Этнографических затей...
Среди чудес огромный слон...
От суеты пыль коромыслом
Ну, словом, истинный Цейлон,
Не блещет только здравым смыслом..

Осуществить свой собственный замысел спектакля, ощутить и показать его как единое художественное целое можно было — Собинов это отлично понимал, — лишь взявшись за руководство всей постановкой.

Вот почему Собинов уже давно задумывался над вопросом: почему бы

ему не попробовать осуществить свой замысел спектакля, к которому он подошел бы с точки зрения воплощения единого художественного целого на основе материала, даваемого музыкой, сюжетом и его литературными прообразами?

Добиться согласия администрации не составило труда. Авторитет Собинова, вдумчивого и взыскательного художника сцены, был в глазах дирекции непререкаем, несмотря на скрытую антипатию к нему как к человеку независимому, «слишком передовых взглядов». К тому же и удачный опыт Шаляпина-режиссера сулил успех новому дебютанту-режиссеру.

Так началась новая страница в жизни Леонида Витальевича.

Некоторые театральные деятели и критики утверждали, что не будь Шкафера, ни Шаляпин со своей постановкой «Хованщины», ни Собинов с «Богемой» не справились бы.

В. Шкафер начал свою деятельность как артист и режиссер в оперном театре Мамонтова. Его лучшая роль — Моцарт в опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» (с Сальери-Шаляпиным). В этой постановке он был достойным партнером гениального собрата и сумел создать запоминающийся цельный образ великого композитора. Шкафер, еще будучи в театре Мамонтова, пробовал силы на режиссерском поприще, а продолжил режиссерскую работу уже в Большом театре. Он принес туда богатый опыт работы с крупнейшими художниками оперной сцены и с Мамонтовым, входившим обычно во все детали постановок.

Однако если вспомнить творческую независимость Шаляпина и яркую художественную индивидуальность Собинова, бурнопламенную целеустремленность одного и спокойную настойчивость другого, станет ясно, как сильно ошибались эти патентованные критики. Доказательством того, что оба артиста шли своим оригинальным путем в решении главных вопросов, были совершенно самостоятельны, может служить хотя бы очевидный факт несхожести и независимости художественного решения обеих постановок: шаляпинской «Хованщины» и собиновской «Богемы». Не следует забывать и того, что и Шаляпин и Собинов одновременно были исполнителями центральных партий в своих постановках и, естественно, нуждались в помощнике. Шкафер и был таким товарищем-помощником для обоих дебютантов-режиссеров.

Работу над постановкой «Богемы» Собинов, хорошо знакомый с музыкой оперы, начал с придирчивого анализа текста русского перевода, сделанного С. Мамонтовым.

«На протяжении всей оперы Мамонтов изруган был мною нещадно»,

— пишет он в письме Коломийцеву и рассказывает подробно о многочисленных небрежностях, допущенных переводчиком.

Собинов вообще не терпел небрежности в искусстве. Так же строго относился артист и к переводным текстам. Очень часто, неудовлетворенный качеством перевода, он садился за письменный стол, внимательно вчитывался в текст на иностранном языке, в первоисточник, откуда либреттист брал сюжет, и сам переводил не только свою партию, но порой и всю оперу. Так было, например, с клавиром «Богемы», и это была не прихоть «премьера», а желание более полно донести до слушателя идею произведения при максимальном удобстве передачи слов певцом.

Собинов проредактировал весь текст «Богемы» тщательнейшим образом, исправляя неудобные для певцов обороты, стремясь приблизить перевод к оригиналу.

Подготавливая новую редакцию перевода, Собинов впитывался в повесть Мюрже «Богема» — источник сюжета оперы Пуччини. Он тщательно выписывал строки, рисующие внешний вид персонажей, их характеры.

Затем пришла очередь работы с Коровиным, который оформлял спектакль. наброски костюмов художник сделал, учитывая замечания Собинова. Кое-что приходилось, конечно, в процессе работы несколько изменять в зависимости от внешности, роста и фигуры исполнителей.

Такой важный вопрос, как подбор артистов, Собинов, как режиссер, теперь также мог решить самостоятельно. Он употребил много усилий, чтобы уговорить спеть партию Мюзетты (колоратурное сопрано) Л. Н. Балановскую. Имевшаяся на эту партию другая артистка казалась ему малоподходящей.

«Она не почувствует образа живой, увлекающейся и необузданной в своих желаниях, но в то же время доброй Мюзетты, — размышлял он, сидя за письменным столом, который был заполнен набросками мизансцен, рисунками декораций, костюмов вперемешку с черновиками либретто. — Балановская с ее непосредственностью, искристым темпераментом, безусловно, справится! Колоратуры Мюзетты? — продолжал анализировать Собинов. — Что ж, с ее голосом (Балановская успешно пела Кармен, была превосходной Татьяной) и это незатруднительно. Главное же, ее исполнительский облик удивительно подходит к Мюзетте».

Мими — Нежданова. В вокальном отношении она вне сомнений. Но Леонид Витальевич не раз ловил себя на том, что при чтении повести Мюрже и слушании оперы Пуччини он видел несколько иной образ Мими, более хрупкой. Но в то же время вспоминал он, как удачный костюм

Неждановой-Снегурочки в последней постановке придал ей удивительную легкость и даже сделал артистку как будто меньше ростом.

Одну из своих важнейших задач как постановщика Собинов видел в правильном стилевом решении спектакля.

«Ведь сюжет оперы был взят из французской жизни, а писал оперу Пуччини, наиболее яркий представитель веристского направления ^[12] итальянской музыки. А исполнять это произведение будут русские певцы... Как же найти наиболее убедительный «поворот» спектакля?» — думал Собинов.

На помощь пришло то ощущение стиля и чувство художественной меры, которые никогда не обманывали артиста. Безусловным с первых же шагов он считал то, что исходить надо из музыки, раз речь идет об оперном спектакле. Музыка подсказывала и его оформление. Что же касается определения места действия оперы, то Собинов решил этот вопрос таким образом: надо постараться как можно более тонко уловить, как представлял себе Париж Пуччини, какими глазами он прочел повесть Мюрже, найти, в чем характерное выявление «Парижа» в его музыке.

Сочинение Пуччини покорило Собинова полнокровными образами, свободой построения, мелодичностью и простотой музыкальной речи, сочностью оркестровых красок и яркостью гармоний. Герои «Богемы», по сравнению с литературными прототипами, представлялись ему насыщенными более полнокровной жизнью; быть может, более примитивными и грубоватыми, чем их нарисовал бы, например, Масснэ, возмись он за этот сюжет, но тем не менее яркими типами.

«Богема» Пуччини казалась Собинову картиной Парижа, написанной художником-южанином, кисть которого привыкла к ярким цветовым контрастам под знойным солнцем своей родины и с трудом привыкает к более скромной, но зато и более нежной в своих переливах цветовой гамме природы умеренной полосы.

Художник Коровин, большой мастер колорита, словно еще подчеркнул праздничность юга. Он создал поразительные по блеску декорации парижского кабачка, продуманно усилил холодной цветовой гаммой трагизм сцены у заставы, нашел новые мягкие оттенки в освещении последнего акта. Придирчивые критики находили неестественными огромные размеры мансарды (декорации первого и последнего акта). Действительно, с точки зрения здравого смысла, надо было уменьшить ее размеры, но с художественной стороны в таком огромном помещении словно еще больше ощущался холод нетопленной комнаты, а лунные лучи, льющиеся из огромного окна с полуразрушенной рамой и разбитыми

стеклами, еще более усугубляли впечатление неуютности, неустроенности и полнейшего равнодушия к материальной стороне жизни беззаботных представителей парижской богемы.

Этими доводами и еще больше своими эскизами Коровин убедил Собинова. Художник создал замечательное оформление спектакля. (В одной из послереволюционных постановок «Богемы» в Большом театре были использованы декорации второго акта, написанные Коровиным.)

Но еще более грандиозная работа предстояла Собинову с исполнителями оперы. Он стремился прежде всего достичь абсолютной точности музыкальной интерпретации как в сольных номерах, так и в дуэтах и ансамблях. На этом, собственно говоря, очень часто и кончалась в Большом театре забота режиссера. Однако для Собинова-режиссера обычная слаженность и профессиональная добротность исполнения были лишь тем минимумом, на основе которого начиналась настоящая творческая работа. Привыкнув за долгие годы артистической деятельности к самостоятельной работе над образами, Леонид Витальевич подошел к работе с коллективом солистов уверенно и тактично.

Учитывая различие творческих индивидуальностей артистов, Собинов постарался показать каждого участника спектакля с лучшей стороны. Он стремился, чтобы образы героев были понятны артистам и легко сливались с их личными особенностями, чтобы певцы свободно чувствовали себя на сцене. Он советовался с Вл. И. Немировичем-Данченко, Станиславским, актерами Малого театра, вспоминал увлекательные беседы с А. П. Ленским. Шкафер рассказывал Собинову о постановках Мамонтова. Но, стараясь помочь артистам найти верный образ, режиссер предоставлял им при этом как можно больше самостоятельности. Чуткий художник, он понимал, что малейшее навязывание своих собственных игровых приемов может привести к нежелательным результатам.

Атмосфера дружелюбной, непринужденности царил на репетициях, проходивших очень часто в домашней обстановке, на квартире у Леонида Витальевича. В перерывах за чайным столом раздавались шутки и смех. Кто-нибудь из артистов, продолжая «жить в образе», остроумно импровизировал, ему вторили партнеры. Или же Леонид Витальевич начинал изображать, как поет партию Рудольфа тот или иной известный артист, — на это он был великий мастер. Подкрепившись и зарядившись бодростью, с новым энтузиазмом продолжали шлифовать сцену за сценой.

Результаты такой тщательной репетиционной работы оказались блестящими. Собинов добился настоящего чувства ансамбля. Каждый исполнитель не только следил за тем, как бы не разойтись с музыкой и

партнером, но продолжал участвовать в действии и во время пауз в своей вокальной партии. При этом Собинов строго следил, чтобы артисты не выдумывали для себя «занятий». «А есть ли это в музыке? — обычно задавал он вопрос. — Нет? Ну, значит, не надо фантазировать».

Работа над внешним обликом действующих лиц оперы заставила Собинова-режиссера задуматься над многими проблемами. Просматривая свои выписки из повести, послужившей сюжетной канвой для «Богемы», Собинов после долгих размышлений и обсуждений с художником Коровиным пришел к выводу, что самое верное — воспроизвести их внешность точно по повести Мюрге (а не по либретто). Однако многими реалистическими подробностями, которые, на его взгляд, выглядели бы смешными или ненужными на оперной сцене, он решил пожертвовать. Нельзя например, лирически настроенного Рудольфа делать некрасивым, внешне непривлекательным. Это создаст противоречие между обаятельным образом поэта-мечтателя, созданного писателем и композитором. Другое дело, комический образ — тут каждая необычная деталь может дать богатый материал для ее сценического «обыгрывания».

Сам Собинов понимал «Богему» как лирическую интимную драму. И потому уже на оркестровых репетициях ему пришлось поспорить с дирижером Э. Купером, любящим «погромыхать» оркестром. Собинову казалось, что ему удалось убедить Купера и доказать художественную оправданность своих требований сдержанного, в полутонах оркестрового сопровождения. Но Леонид Витальевич ошибся. На премьере Купер с первого же действия повел оркестр совершенно по-иному, придав ему такое мощное звучание, что порою заглушал солистов даже в номерах, построенных на широком пении. Что же касается ансамблей, дуэтов, то вся филигранная, тонкая отделка их пропала для слушателей.

И все же спектакль имел успех. Правда, не такой, какого ожидал Собинов. С досадой просматривал он газетные отчеты, из которых было видно, как мало поняли патентованные-ценители искусства из его художественных намерений. Пытаясь объяснить себе поведение Купера, Собинов становился в тупик, настолько оно было для него непонятно. Приходили даже мысли об интриге, но артист гнал их от себя. В конце концов Собинов решил, что Купер исходил из ложного представления о музыкальном стиле Пуччини и что он, режиссер, не сумел доказать дирижеру его неправоту.

От дальнейших спектаклей «Богемы» Собинов категорически отказался.

Случай этот надолго отбил у Леонида Витальевича желание

продолжать режиссерские опыты. Ему казалось, что в условиях работы казенного театра добиться осуществления единого художественного замысла спектакля невозможно.

XI. В ПОИСКАХ НОВОГО



Итак, работа над «Богемой» осталась позади. Что же делать дальше: продолжать ли режиссерские опыты, или идти старой дорогой — остаться просто певцом и в эти лучшие годы, годы расцвета, создавать новые художественные образы?

Когда артист в минуты раздумья пробегал взором путь, пройденный им за годы деятельности на оперной сцене, перед ним все острее и острее вставал вопрос репертуара. Что петь? Все возможные для его голоса партии в русских операх он давно показал зрителям.

«Спеть партию Садко? Искушение очень велико. Какой интересный образ может получиться! К этому же давно склонял меня Николай Дмитриевич Кашкин. Но вытяну ли?» — думал Собинов.

— Осилите, дружок мой! — уверял маститый критик. — Я ли не знаю вас, можно сказать, с артистических пеленок? Ведь поете же вы арию Садко в концертах? Вытягиваете?

— Надо еще раз все продумать, взвесить...

Собинов вспоминал постановку «Садко» у Мамонтова с несравненной Волховой — Забелой-Врубель и Садко — Секар-Рожанским. Черты богатырства, так явственно проступавшие в исполнении Секар-Рожанского, казались Собинову неотъемлемыми от образа Садко — былинного героя. И контраст прозрачной, «неземной» звучности голоса царевны. Волховы-Забелы с плотным звуком Садко-Рожанского казался ему сценически необходимым.

«С кем придется петь в Большом театре? — прикидывал Собинов. — Конечно, с Неждановой. Но наши голоса не контрастируют, а, наоборот, созвучны друг другу. Пожалуй, здесь можно будет что-то сделать...»

Еще и еще раз взвешивает артист все «за» и «против». Побеждает большой художник: он не должен выходить за те строгие рамки, которые сам себе поставил.

«Но что тогда петь?» — снова возникал вопрос перед артистом.

Любому, даже талантливейшему, певцу служба в театре, помимо огромного творческого удовлетворения, приносит и немало разочарований. Любой артист — член коллектива и не самостоятелен в выборе своего репертуара. Удовлетворить запросы даже только «премьеров» почти невозможно. В этом отношении императорские театры не были исключением. К тому же и здесь партии нередко распределялись в зависимости от благорасположения дирекции к тому или иному солисту. Конечно, симпатии публики играли большую роль, так как при этом затрагивался вопрос «кассы». И Собинов без труда мог бы выступить в любой из шедших в сезоне опер. Но для него важнее было добиться включения в репертуар новых, интересных для него опер. Однако влиять на репертуарную политику Собинову не всегда удавалось. Действовать, как Шаляпин: требовать, резко обострять взаимоотношения, он никогда не умел. Оставался единственный путь — когда становилось невозможно, артист расставался с театром. И вернуть его можно было, лишь удовлетворив главнейшее требование художника: поставить интересующие его оперы. Но дирекция не стеснялась и на прямой обман — пообещав артисту новую постановку, под благовидным предлогом откладывала ее или до следующего сезона, а порой и «на неопределенное время». Так было, например, при заключении нового пятилетнего контракта с дирекцией императорских театров в 1911 году. Для Собинова обещали ежегодно ставить новую оперу. Но обещание это не выполнялось.

«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, — писал он В. П. Коломийцеву. — Мало того, контора московских театров не сочла нужным прислать мне ни репертуара будущего года, ни клавира, ни приблизительного распределения по времени новых постановок... Я просто вишу в воздухе и не знаю, нужен ли я кому-нибудь. Это при новом-то начальстве, при новом режиссерском управлении, искренне уверяющем, 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 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».

Иногда казалось, что счастье улыбается артисту. Ему предлагали интересные постановки. Но требовали при этом подготовить выступление в чрезмерно короткий срок. Собинов, естественно, не соглашался. Совесть художника не позволяла ему выносить на публику недоработанные вещи.

Дирекция не понимала этого. Теляковский был убежден, например, что ничем иным, как капризом, объясняется отказ Собинова от партии Хозе.

Характерный разговор состоялся у Собинова с Теляковским при обсуждении репертуара сезона 1910/11 года. Директор предложил Собинову выступить в опере «Пиковая дама».

— Ваш успех в Лоэнгрине говорит о том, что и в роли Германа, преимущественно драматической, вы сумеете найти созвучные вашему дарованию краски. Считаю вопрос решенным, — уверенно заключил Теляковский, заметив, что Собинов внимательно его слушал и как будто соглашался. — Сколько потребуется вам времени, чтобы приготовить эту оперу? — спросил он.

— Два года, — спокойно ответил Собинов.

— Но ведь когда-то, в самом начале вашей карьеры, вам понадобилось всего две недели, чтобы выучить партию Ленского! С тех пор вы приобрели колоссальный опыт...

— Вот потому, что я был неопытен, я и думал, что оперную партию можно приготовить в две недели, а теперь я знаю, что на это нужно не менее двух лет, — иронически улыбнувшись, ответил Собинов.

Спеть Германа — вернее, сыграть и спеть Германа — было давней мечтой Собинова, более сильной даже, чем спеть Хозе. Он не боялся этой партии. Голос певца с годами приобрел новые свойства: естественную выносливость и способность долго выдерживать напряжение сильных эмоций. И для себя Собинов уже твердо решил, что одной из ближайших ролей, которыми он серьезно займется, будет роль Германа. Но по неопределенному окончанию разговора, по пожатию плеч Теляковского Собинов заключил, что участвовать в постановке «Пиковой дамы» ему не придется.

Тем острее ощущал артист потребность окунуться в новые музыкальные впечатления, поработать над неизвестными ему произведениями. Мысленно он перебрал свои «запасные» партии. (Так называл он оперы, которые разучивал для обогащения музыкального багажа независимо от репертуара театра. Собинов надеялся, что когда-нибудь споет и их.) Нет, не то! Артисту хотелось взяться за что-нибудь столь же значительное, как Лоэнгрин. Тянуло к старым итальянцам, к Моцарту. Однако здесь было много «но».

В искусстве этого периода господствовал лозунг «Искусство для искусства». В поэзии, живописи, музыке увлекались символизмом. Сомнения Собинова имели под собой почву.

«Станет ли театр работать над классическим произведением

восемнадцатого века? Слишком проста и кристаллически прозрачна душа этой музыки для нашего мутного, беспокойного века», — заключил Собинов свои размышления.

Мечты о новой интересной роли расплывались в нечто неопределенное. И вдруг письмо от режиссера Монахова, в котором сообщалось, что в Мариинском театре задумана постановка «Орфея» Глюка и что Собинова просят приехать для ее обсуждения.

— Наконец-то, наконец-то! — ликовал артист.

На обсуждении оперы мнения разделились. Одни считали, что раз в XIX веке партия Орфея исполнялась меццо-сопрано, то и сегодня ее должна исполнять певица: например, сопрано Збруева.

— Совсем необязательно, — возражали другие. — Во Франции, например, опера шла в теноровой редакции, сделанной самим Глюком. Почему бы в таком случае ее не исполнить Собинову?!

За Собинова-Орфея был и режиссер Монахов и художник Головин, которому поручили оформлять спектакль.

— Не могу же я, господа, — нервно расхаживая по комнате, говорил Головин, — серьезно обсуждать, как должна выглядеть Збруева-Орфей. Ну как я надену ей на голову лавровый венок! Он придавит ее к земле... Я не говорю уже о костюме, о том, как будет выглядеть ее квадратная, приземистая фигура, закутанная в хитон... Одно отчаянье, да и только! — и Головин в изнеможении опустился в кресло.

Даже ярые защитники Збруевой вынуждены были промолчать.

— Да, иллюзии добиться, пожалуй, будет трудновато, однако главным в опере должна быть музыка, — попробовал возразить дирижер Направник, — а она...

— Не говорите мне о музыке! Что ж, по-вашему, Собинов-Орфей будет менее музыкален, чем Збруева? — перебил его Головин.

— Дело тут в том, какой редакции придерживаться, — бесстрастным тоном заметил Направник. — Я конечно, сторонник наиболее точной авторской редакции. И если мне докажут, что исполнение тенором имеет веские основания, что ж, тогда возражения отпадут сами собой...

Веское слово главного дирижера не уладило споров. Приезд Л. В. Собинова разъяснил многое. Ему удалось доказать Направнику существование авторской теноровой редакции, удалось также, когда дискуссия разрешилась в его пользу, настоять на транспонировании некоторых номеров оперы в наиболее для себя удобную тональность.

— Почему я так настаиваю на этом, дорогой маэстро? — говорил он Направнику. — Вы, как опытный музыкант, должны поддержать меня:

партия Орфея, как и вся опера Глюка, построена на предельной простоте музыкальной речи. К этому, то есть к естественности пения, стремился Глюк, призывая реформировать современную ему оперу, чтобы избавиться от устаревших украшений и показа виртуозности как самоцели. Мне думается, Глюк для своей эпохи был даже более значительной фигурой, нежели в наши дни Вагнер с его музыкальной драмой... И вот для того, чтобы проникнуться этой простотой, почувствовать себя в силах донести музыку Глюка во всей ее поистине классической сдержанности и целомудренности чувства, мне, артисту, необходима полная свобода голосового аппарата. Я должен забыть, что пою, что через несколько тактов мне предстоит спеть неудобную по тесситуре музыкальную фразу! Если я буду думать об этих неудобствах, то потеряю музыкальную мысль, обесцвечу выражение. И слушатель это почувствует и уйдет из театра, не поверив моему Орфею. А нужно, чтобы он не только поверил, но и полюбил, и сострадал ему в его борьбе за Эвридику!

...Собинов добился своего: приняли предложенную им редакцию. Артист с громадным воодушевлением приступил к работе над образом Орфея. Режиссировал спектакль молодой режиссер Мейерхольд.

Собинов впервые встретился с Мейерхольдом на совещании у Головина и теперь внимательно присматривался к этому своеобразному постановщику.

— Нам не нужно обращаться к древней Элладе, — доказывал Мейерхольд. — Глюк ставил оперу в Париже, центре европейской культуры. Представьте — вторая половина восемнадцатого века. Корнель и Расин — во французской комедии. Древнегреческие герои в фижмах и париках... Пудра, камзол, ленты и красный каблук... Музыка Рамо — такая же галантная, изящная и благовоспитанная, как и зрители, заполняющие ложи. Томные арии, отточенные ритурнели, красота, но условная, скованная, бесконечно далекая от широких волн жизни. И вдруг грубый, неотесанный немец пытается разрушить этот стеклянный дворец искусства, он зовет к правде чувства, простоте выражения... Как бы Глюк ни старался приблизить свою оперу к древним эллинам, французские художники, да и он сам понимали искусство древней Греции преломленным сквозь призму своей эпохи, — продолжал увлеченный Мейерхольд. Явление это свойственно и итальянскому Возрождению: мадонны Рафаэля одеты по современной ему моде! И вот, я думаю, и хитон Орфея, и одежды Эвридики, и ее подруг-пастушек не должны копировать древнегреческие барельефы. Нет, это должны быть греки, но во французском переводе восемнадцатого века. Современники Глюка —

декораторы французской придворной оперы — подскажут нашему дорогому художнику! — закончил Мейерхольд.

Когда Собинов ознакомился с эскизами художника, он тотчас вспомнил и Сомова, и Бенуа, и Бакста. Изящные стилизации под XVIII век, которыми так увлекались тогда художники «Мира искусства» (как называлось их творческое объединение), при всем своем «умном мастерстве», филигранности формы оставляли Собинова внутренне холодным. Красочные пейзажи того же Сомова артист ценил несравненно выше, чем его экскурсии в версальские подстриженные боскеты. Красивость сомовских миниатюр, стройность версальских композиций Бенуа порой даже раздражали Собинова.

— Не от сердца, а от головы это искусство, — убежденно говорил он друзьям. — Мы живем в двадцатом веке, — зачем же это бегство в восемнадцатый!

Он искренно огорчился, когда понял идею постановщиков спектакля. А те продолжали уговаривать артиста.

— Но ты подумай, Леонид Витальевич, — убеждал его Головин. — Пышный придворный спектакль при дворе Людовика шестнадцатого... Воздушные пируэты теней... Фокусы со сценическими машинами по обычаю того времени для всяких чудес. Орфей в золотом венце, с золотой лирой. Амур, спускающийся в корзине, подвешенной к канату! Это прелесть!.. — смаковал детали постановки художник.

Но Собинов был непоколебим в своем взгляде на «Орфея». Не споря и не прекословя, он сделал вид, будто подчинился.

— Стилизаторство... Ну, это мы еще посмотрим!.. — бормотал он, уезжая к себе в гостиницу после примерки костюма. — Никто не сможет мне запретить делать так, как подсказывает моя совесть художника.

Снова начались кропотливые поиски. Он уединялся в музеи, где были собраны в копиях и подлинниках произведения греческого искусства, изучал манеру драпироваться в плащ, ходить, двигаться.

Уже на первой репетиции вырисовывались два различных направления, в которых проходила работа. Собинов упорно шел от естественной, реалистической трактовки произведения, Мейерхольд — от XVIII века. Спорить с Собиновым было трудно — настолько совершенен оказался его Орфей. Добившись максимального голосового удобства в партии, артист сливался с музыкой Глюка, очень верно уловив в ее интонациях то жизненное, что делало эту музыку неувядаемо-прекрасной, вечно юной. Невольные слезы увлажняли глаза всех, кто слышал его арию-

жалобу «Потерял я Эвридику» — такой глубокой скорбью была она проникнута. Все — от малейшего поворота головы в золоте тяжелых кудрей до последней складки белоснежного хитона — было тщательно продумано, и все звучало в одной благородно-прекрасной гамме. Но это было не стилизаторство, а благородная простота классического создания искусства.

Своим Орфеем, внутренней убежденностью верности своей трактовки оперы Собинов заразил и других солистов. Составив крепкое ядро, они повернули спектакль в сторону подлинных идей, проповедовавшихся Глюком. И хотя танцы в постановке балетмейстера Фокина и пышное декоративное оформление остались стилизованными, здоровая музыкальная сердцевина спектакля победила и этим спасла постановку от провала. «Орфей» стал близким и понятным не только узкому кружку эстетов, но и широкому зрителю, откликнувшемуся на новую постановку бурной радостью. («Орфей» впервые пошел 21 декабря 1911 года в бенефис хора Петербургской императорской оперы.)

Собинов-Орфей запечатлевался на всю жизнь. Невольно верилось в могущество этого легендарного певца, божественно прекрасным пением вырвавшего Эвридику из мрачного царства Аида. Казалось естественным, что, слушая изумительный голос певца, даже сами адские чудища не смогли устоять перед его чарами.

По какой-то несчастной случайности не сохранилось ни одной фотографии Собинова в роли Орфея. Это большая потеря для искусства. Зарисовка художницы-дилетантки Андерсен дает далеко не точное представление о нем.

Можно было бы написать целое исследование о пластике Собинова в этой роли. Он сумел органически слить ритмы движений и поз, уловленных им в памятниках древнегреческого искусства, с музыкальными линиями глюковской оперы.



Л. В. Собинов-Орфей.

Стройность и ясная законченность форм, пластичность мелодического рисунка позволяли артисту осуществить свой замысел «пластически-музыкальной» линии роли. Автору этих строк, к сожалению, приходится воссоздавать образ Собинова-Орфея по литературным источникам и воспоминаниям его современников. И на ум невольно приходит такая

аналогия. Искусство Собинова-Орфея напоминало пленительное искусство китайской оперы, где жест актеров неразрывно слит с музыкой, пением и словом и где движения каждого из них можно уподобить дпящейся от начала до окончания спектакля единой мелодии.

Но вот спет и «Орфей». И опять перед артистом встает вопрос: над чем же работать дальше. Еще в 1907 году он писал Коломийцеву:

«И относятся ко мне как будто со вниманием и предупредительностью, и мир у меня полный, а работа тянется «как какая-то ляпка».

Шутка ли сказать: поступить снова в Большой театр для того, чтобы тянуть изо дня в день то «Онегина», то «Риголетто», а на закуску «Лакме».

Конечно, этот горестно-возмущенный тон письма вызван был не тем, что Собинову разонравился «Онегин» или надоело петь «Лакме». Творческая душа артиста жаждала новой работы, его, как путешественника, манили новые горизонты. Теперь, в годы творческой зрелости, он видит и находит артистическое удовлетворение не в бесспорных победах, а в «баталиях» за расширение репертуара, за новый образ, за свою трактовку того или иного героя. Так было с Лоэнгрином, с Орфеем, с постановкой «Богемы».

В этих поисках нового Собинов останавливается на опере «Дубровский».

Бывают случаи, когда музыкальное произведение, с точки зрения специалистов не представляющее ничего выдающегося, прочно входит в репертуар театров, певцов, музыкантов и становится неотъемлемой частью культурной жизни страны.

Так было с оперой Направника «Дубровский», которая обессмертила его имя. Чех по происхождению, Эдуард Направник принадлежит к той многочисленной фаланге иностранных музыкальных деятелей, которые навсегда связали свою жизнь с жизнью России. Направник в Петербурге и чуть позже его соотечественник В. Сук в Москве составили целую эпоху в жизни Мариинского и Большого театров. Культурнейший музыкант, требовательный до педантичности, Направник в музыке проявил себя подлинно русским деятелем.

Опера «Дубровский», написанная на сюжет одноименной повести Пушкина, полна отголосков музыки Чайковского. Это дает некоторым историкам музыки повод относить ее к эпигонским произведениям. Но она живет, несмотря на этот приговор, вот уже более пятидесяти лет. Живет и пользуется успехом, потому что полна доходчивых, запоминающихся мелодий, которые не только ласкают ухо, но и глубоко волнуют душу.

А сколько произведений, провозглашенных в свое время

выдающимися, не выдерживали и одного сезона! Значит, в «Дубровском» есть жизненные соки, и, быть может, музыка Направника в этом произведении заслуживает большего уважения и беспристрастной оценки.

Направнику, безусловно, удалось возродить на оперной сцене драматического героя пушкинской повести. Первым исполнителем партии Владимира Дубровского был Фигнер. Он вносил в нее присущий ему темперамент, но, пожалуй, чересчур драматизировал облик героя. Хотя внешность артиста более подходила к Дубровскому, нежели к Ленскому, все же Фигнер оставался и здесь самим собой. Полного единства вокального и сценического образа, по сути дела, он не достигал.

Мешало и еще одно: партия Владимира Дубровского написана для лирического тенора. Она как будто была создана для такого голоса, каким обладал Собинов.

И вот еще раз жизнь столкнула Собинова с одним из гениальных творений Пушкина.

— Пушкин и оперный театр — какого певца не вдохновит такое соединение! — говорил Собинов. — Музыка пушкинского стиха, столько раз вдохновлявшая лучших русских музыкантов; лаконизм

Пушкинской прозы, так легко ложащейся на музыку; пушкинские сюжеты, дорогие сердцу русского человека...

И опять Собинову приходилось спорить с Фигнером.

В исполнении Фигнера, яркого представителя романтического направления в русской опере, Дубровский был абстрактным романтическим героем. У Собинова, одного из величайших художников-реалистов оперной сцены, Владимир Дубровский — живой человек из плоти и крови, имеющий свою четко очерченную индивидуальность.

Собинов сумел прочесть и раскрыть в созданном им образе индивидуальные черты благородного, бесстрашного юноши. Несчастье отца заставляет Владимира по-иному взглянуть на мир, на окружающих его людей. Кончилась беззаботная юность. Владимир вдруг понял, что в этом мире нет справедливости, что правду надо добывать в борьбе. В нем просыпается чувство мести, желание наказать тех, кто приносит людям зло. Теперь Дубровский видит врага не только в Троекурове, но во всех подобных ему. Однако молодому герою не удастся восстановить справедливость. Полюбив Машу, дочь своего смертельного врага, Владимир Дубровский внутренне смягчается. Он даже готов простить врагу свою обиду. Бедный юноша! Он не понимает, что такие люди, как Троекуров, не останавливаются ни перед чем, когда оскорблено их самолюбие. Любовь заставляет Дубровского забыть об осторожности, и он

гибнет от рук своих преследователей. Таким представлял себе Собинов пушкинского героя. Таким и увидели его зрители.

Иным был и внешний облик Дубровского-Собинова.



Л В Собинов-Дубровский и М. Г. Гукова-Маша.

Артист отказался от традиционного пудреного парика и костюма XVIII века. Действие пушкинской повести происходит во второй половине царствования Александра I. Естественно, что Собинов использовал костюмы, соответствующие этой эпохе. Так как Дубровский приезжает к старику отцу прямо из полка, Собинов в первом действии появлялся в

военном мундире. Традиционный оперный «атаманский» костюм, в который одевались все актеры, изображавшие разбойников, состоял из поддевки, рубахи-косоворотки и шаровар «взаправку». Костюм Дубровского-разбойника у Собинова состоял из барского бархатного фрака с плеча ограбленного помещика, жабо, гетр и треуголки. Только один широкий красный шарф, служащий поясом, придавал внешности Дубровского что-то романтическое.

Собинов работал над образом Дубровского с большой любовью и добился значительной творческой победы.

Новую работу великого артиста оценили и публика, и критика, и автор музыки.

«Вы освежили мою оперу», — писал Собинову Направник, выражая благодарность за прекрасное исполнение.

Выступив в партии Дубровского впервые в 1913 году, артист возвращался к ней затем в течение всей своей жизни. Она стала одной из любимых ролей артиста. Постановка оперы Направника неоднократно возобновлялась. Музыкальный критик и знаток оперного театра Эдуард Старк оставил интересную рецензию, относящуюся к выступлению Собинова в спектакле 1916 года. Она — свидетельство неустанной работы артиста над образом:

«Эта партия, подобно всем остальным в репертуаре Собинова, отделана с той мелочной придирчивостью к каждой ноте и к тончайшим оттенкам вокализации, которая свойственна этому артисту, никогда не перестающему работать. Напротив, из года в год стремящемуся разнообразить свое исполнение, вводя постоянно новые детали.

«О дай мне забвенье, родная», — которое Собинов проводит на таком искусно выдержанном *piano*, полном той чистоты, легкости и прозрачности звука, какое можно было бы встретить разве у первоклассных представителей *belcanto* Италии. И тут же рядом сколько энергичной экспрессии в речитативе первого акта «Назови мне имя его, чтобы я мог отомстить».

Каким гневом при этом запылало юное и трепетное лицо Владимира Дубровского! И так шаг за шагом из мельчайших штрихов вокально-драматической выразительности, из мельчайших гармонично сливающихся с ними деталей пластических выковывается тонко законченный пушкинский образ. Чем больше смотришь на Собинова, тем полнее убеждаешься, что он создал какой-то глубоко свой стиль исполнения...»

Говоря о пушкинских образах, созданных Собиновым, хочется сказать несколько слов и об опере Кюи «Кавказский пленник», где артист выступил

в роли Пленника. К сожалению, композитор не смог создать музыки, достойной поэмы Пушкина. Из-под пера его вышло бледное произведение, не удержавшееся в репертуаре и одного сезона.

В начале своей артистической карьеры Собинову не раз приходилось «спасать» слабые оперы посредственных композиторов и даже создавать популярность отдельным удачным номерам. Имя Собинова гарантировало успех премьеры и битком набитый зал на первых представлениях. Однако соглашался на это Собинов очень неохотно, и если почему-либо не мог отказаться от выступления в подобных мертворожденных операх, обычно пел только первые два-три спектакля. Критика, увлеченная его голосом и игрой, выделяла в своих отзывах его партию, а дальше становилось очевидно, что само произведение стоит неизмеримо ниже таланта Собинова и других выдающихся артистов. Таков был случай с пресловутой «Забавой Путятишной» — оперой критика М. Иванова, без всяких на то оснований считавшего себя оперным композитором; так было и с оперой Блейхмана «Принцесса Греза». Петербург восхищался некоторое время романсом Рюделя из «Принцессы Грезы» и песней Соловья-Будимировича из «Забавы Путятишны» потому, что Собинов тонко и интересно спел романс и сумел создать пленительный образ героя русской былины — заморского гостя богатого Соловья, сватающегося к Забаве Путятишне. Но оперы эти не могли удержаться в репертуаре без участия Собинова, а он не имел ни малейшего желания терзаться, исполняя плохую музыку в угоду авторам.

В опере «Кавказский пленник» не было ничего, что запечатлевалось бы в памяти слушателей. Но Собинов и здесь своей замечательной игрой создал интересный сценический образ Пленника. Это было, пожалуй, единственным художественно ценным моментом спектакля. И потому артист облегченно вздохнул, когда узнал, что опера снята с репертуара.

Еще не улеглись страсти после первых спектаклей «Дубровского», как музыкальная Москва и Петербург были взволнованы новым сообщением в прессе о предстоящем выступлении артиста в опере Пуччини «Тоска», которую, как поговаривали, он собирался исполнить на сцене петербургской итальянской оперы. Это сообщение вызвало вначале недоверие в среде музыкантов, близко стоявших к оперному делу. Они знали, как неуступчив был Собинов, когда речь шла об оперных партиях, выходящих за пределы лирического характера его голоса. А партия Каварадосси, свободолюбивого сына итальянского народа, была ярко драматической.

«Что-то, значит, особенно привлекло к ней Собинова, раз он решил

забыть о своих всегдашних «строгих рамках!» — размышлял Н. Д. Кашкин, прочтя газетное сообщение о премьере «Тоски».

В сюжете оперы, в развертывании сценического действия Собинова увлекала яркая обличительная направленность. Артисту был близок образ художника Марио Каварадосси, его борьба с тиранией, явная симпатия к свободолюбивым людям и откровенное непочтение к служителям церкви. Подобных социально насыщенных произведений в оперном репертуаре было очень мало. Собинов — передовой артист, демократически настроенный, ненавидящий насилие, находил для себя благодарный материал в роли Каварадосси. Как чуткий художник и патриот, он верно почувствовал новое веяние времени. В обстановке усиливающегося революционного подъема, когда передовые демократические силы страны вновь начинали действовать, когда активность рабочих и передовой части русской интеллигенции из года в год возрастала, работа над образом Каварадосси отвечала тайным побуждениям артиста. Именно в этой обличительной направленности оперы и была, пожалуй, главная причина успеха спектакля (помимо прекрасного исполнения Собиновым партии Каварадосси)

Было и еще одно обстоятельство, которое, безусловно, помогло Собинову в работе над образом Каварадосси. В это время Собинов выступил в печати с большой статьей «Верди в письмах». Замечательный итальянский композитор был близок русскому артисту не только своей задумчивой, правдивой, глубоко народной музыкой. Весь облик Верди — бесстрашного гражданина, благородного, необыкновенно деликатного, прямого, честного человека, бескорыстного служителя искусства — импонировал Собинову. Он писал в статье о Верди: «...Вся жизнь Верди — это призыв к бесконечному совершенствованию в искусстве для вечного же искусства». Смелого, глубоко принципиального художника Собинова восхищала гражданская и творческая смелость итальянского композитора. Вот эти-то черты Собинов и подчеркнул в образе Каварадосси, наиболее ярком и цельном в опере другого итальянца — Пуччини. Это жизнерадостный, свободомыслящий, смелый и стойкий человек. Он беспредельно любит искусство, но свободное, полнокровное искусство. К великому соблазну церковного служителя Каварадосси наделяет святую, которую пишет в церкви, чертами пленившей его прекрасной незнакомки. Он любит свободу во всем и потому помогает, ни на минуту не задумываясь, бежавшему из тюрьмы Анжелотти скрыться от преследования. Схваченный жандармами, он стойко переносит пытку и, заклиная Тоску не выдавать тайну, насмехается над своими мучителями.

Флория Тоска — возлюбленная Каварадосси — женщина с сильным, незаурядным характером, полным противоречий. Образ этот мастерски вылеплен композитором, полон жизненной правды. Она ревнива, подозрительна и в то же время детски доверчива. Страстно желая избавиться своего возлюбленного от

пытки, страданий, Тоска забывает данную ему клятву молчать и выдает убежище Анжелотти. Она легко запутывается в расставленных коварным Скарпия сетях и губит этим Марио, поверив, что Скарпия дал приказ стрелять в него лишь для виду. Оберегая свою честь, она убивает Скарпия.

С точки зрения реалистичности фигура Скарпия наиболее уязвима — она выписана сплошной черной краской. Однако и его образ выгодно отличается от трафаретных оперных злодеев тонкой психологической разработкой. Это натура грубая, циничная. Никаких моральных устоев для него не существует, Обмануть Тоску, любви которой он страстно домогается, для Скарпия так же естественно, как подвести под выстрел человека.

В опере «Тоска» Пуччини местами стоит на грани натурализма. Наиболее ярко проявляется это в сцене допроса и пыток Каварадосси, а также в заключительной сцене. Здесь в самых патетических местах композитор вместо звуков определенной высоты, изображаемых нотами, указывает в партиях солистов одни лишь ритмические длительности, то есть требует, чтобы эти реплики артисты не пели, а говорили или выкрикивали. Понятно, что Собинову эти приемы казались не убедительными и он старался тонким исполнением по возможности сгладить их режущую натуралистичность, сделать более музыкальными. Так, несравненной удачей артиста была сцена допроса, самая трудная и напряженная в опере. Он нигде не преступал чувства меры и в то же время давал сильный и насыщенный звук.

С точки зрения вокальной артист еще раз доказал здесь (вспомним исполнение таких партий, как Самозванца, Фра-Дьяволо, Андрея), что легко может раздвигать рамки, обусловленные чисто лирическим характером его голоса.

«Дебютант доказал, — писал рецензент после премьеры, — что при наличии превосходной дикции, темперамента, вообще сценического дарования сила голоса в партиях такого рода вовсе не имеет довлеющего значения. Ведь драматические эффекты достигаются не только «громовыми раскатами», составляющими непременно 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!..»

Однако радость, которую артист испытал, работая над образом Каварадосси, была омрачена запрещением оперы на императорских сценах. Собинов спел Каварадосси всего два раза в спектаклях итальянской оперы. Дирекция императорских театров нашла, что «Тоска» в данной ситуации прозвучит чересчур революционно.

В России предвоенных лет действительно было беспокойно. Жестокая расправа с рабочими Ленских приисков всколыхнула всю страну. Растущая волна стачек на фабриках и заводах, крестьянские бунты против помещиков указывали на то, что живой источник народного противления, долго таившийся где-то в глубине, снова забил и выходит наружу.

С интересом раскрывал теперь Собинов газеты. Каждое утро несло нечто радовавшее, возбуждавшее надежду, что падет, наконец, темный и жестокий мир Кащея, под бременем которого задохнулись миллионы честных тружеников.

1913 год. Новой волной стачек отметили рабочие годовщину «Кровавого воскресенья» 9 января 1905 года. К весне напряжение борьбы еще более усилилось, и празднование трехсотлетия царствующего дома Романовых вызвало бурные демонстрации протеста рабочих и передовой интеллигенции. Первомайские демонстрации, несмотря на ожидавшие их участников преследования полиции, год от году становились многолюднее.

Искусство вообще и оперное в частности в те годы было небогато социально насыщенными произведениями. Композиторы, которые хотели бы высказать симпатии к революционерам и протест против самодержавия, должны были прибегать, подобно писателям, к сказке, эзопову языку.

Собинов хорошо знал оперу Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный» и очень жалел, что для него в этой опере нет подходящей партии. Тем интереснее и значительнее была для него работа над образом Каварадосси, и тем сильнее уязвлен был артист, узнав, что «Тоска» запрещена царской цензурой и ни в Большом театре, ни в Мариинском не пойдет. Показать созданный им образ Каварадосси широкому зрителю, проверить на этой демократической, более близкой ему по духу аудитории свою работу художника и гражданина было не только его страстным желанием, но и долгом, как считал сам артист.

Запрещение постановки явилось в известной степени нарушением контракта Собинова с театральной дирекцией, которая обещала артисту

новые оперы по его выбору. В эти годы, когда в воздухе уже реяла угроза войны, а внутреннее положение в стране ухудшалось все более и более, такому чуткому художнику, как Собинов, очень трудно было сохранять спокойствие и выступать в прежнем репертуаре, показывая себя публике то в «Манон», то в «Вертере», изображать то Надира в «Искателях жемчуга», то Фауста. По-прежнему прекрасные и близкие его сердцу, эти образы теперь словно окутаны дымкой отдаленности, и артисту с большим трудом удавалось «влезать в шкуру» этих героев, как говорил Щепкин.

Томила и желание соприкоснуться с иным зрителем, с теми, чья жизнь проходила в жестокой борьбе за существование, в работе на хозяев, кому недоступны были дорогостоящие билеты в оперу и в театр, чьи эстетические потребности удовлетворялись в условиях царского режима разными душевспасительными лекциями на религиозные и монархические темы, лубочными картинками, бродячими шарманщиками, фокусниками да механическими органами в трактирах.

«Поневоле народ так любит ходить в церковь, где поют хорошие певчие, — думалось Собинову, когда он проезжал мимо набитых до отказа церквей. — Все-таки благолепие, стройность пения, возможность и самому присоединить свой голос к возгласам псаломщика на левом клиросе... А как богат песнями русский народ! И какое это сокровище, какие таланты таятся в народной толще!.. С таким народом, для такого народа стоит раздумывать, искать и находить новое».

XII. НАВСТРЕЧУ СВОБОДЕ



Наступило тревожное лето 1914 года. Прозвучал выстрел в Сараеве, послуживший предлогом к началу небывалой по числу жертв в истории мировой бойни. Германия и Россия, Франция, Англия, Италия — все новые и новые страны включались в орбиту этого страшного колеса. Как карточные домики разлетались все клятвы о международной солидарности вождей социал-демократических партий.

В этот период всеобщего идейного разброда и паники, когда уже со всех сторон шли к фронту поезда с новобранцами, спешно формировались эшелоны с боеприпасами и продовольствием, когда в скором времени стали приходить вести о поражениях, многие, даже самые ярые противники русского самодержавия из среды интеллигенции, оказались охвачены идеей спасения родины. Они забыли о подлинных причинах войны, забыли, в чьих интересах ведется эта ужасающая по жестокости и своим колоссальным размерам бойня, они желали только одного — избавления родины от нагрянувшего врага. Помощь фронту стала одной из форм проявления патриотических чувств. Правительство ловко разжигало подобные настроения, печатая рассказы о доблести и героических подвигах русских солдат и сообщения о зверствах немцев; организуя различные благотворительные спектакли и концерты в пользу раненых, оно выкачивало огромные средства, которые в значительной степени растекались либо по карманам военной администрации, либо шли на покрытие хищений снабженцев армии.

Собинов так же, как и его собратья по искусству, принимал деятельное участие в сборе средств в помощь раненым.

Как относился Собинов к развернувшимся событиям? Помощь раненым он считал своим прямым долгом уже по простым соображениям гуманизма. Он был очень рад и горд, когда, стоя на каком-нибудь бойком перекрестке с кружкой для пожертвований, собирал крупные суммы.

Леонид Витальевич дает в эти годы много концертов в пользу раненых воинов. На личные средства устраивает в своей квартире госпиталь на восемь коек. Большую помощь в этом благородном деле оказывает Леониду Витальевичу его жена — Нина Ивановна Собинова (они поженились в 1915 году). Артистом руководит одно желание: хоть чем-нибудь, в меру своих сил, помочь тем, кто наиболее страдает в этой ужасной войне.

«Неотвратим ход событий. Силы войны на этот раз победили силы мира. Чем кончится поединок хищников мировой буржуазии с насквозь прогнившим, разлагающимся русским самодержавием?» — мучительно раздумывает Собинов.

Он внимательно читает газетные фронтовые сводки. Ежедневно подолгу рассматривает карту театра военных действий. Увы, линия фронта постоянно изгибалась вправо, стратегические ошибки и преступная медлительность командования становились ясными даже для неспециалистов.

В стране нарастало недовольство. Все чаще слышались разговоры об измене бездарных генералов, все яснее обрисовывалось ничтожество и бессилие царского самодержавия. Все больше прибывало беженцев из западных губерний, возрастала дороговизна. Стало не хватать самых необходимых предметов потребления...

От предложения Теляковского возобновить контракт в Большом театре Собинов отказался категорически. Единственное, что могло бы его соблазнить, — надежда на новые интересные партии в такое тяжелое для страны время отпадала сама собой. Собинов рассудил, что если ему захочется выступить в той или иной партии своего репертуара, навстречу его желанию пойдет любой из частных столичных и периферийных театров. И в эти военные годы он гастролирует преимущественно в московском оперном театре Зимина (ныне филиал Большого театра) и в петербургском Народном доме.

Когда Собинов пытался представить себе будущее русского оперного театра и свое собственное, оно рисовалось ему далеко не в радужных красках. Петь было почти нечего. В области оперного искусства царил полнейший застой. Уже более десятилетия, за исключением двух последних опер Римского-Корсакова, не появлялось ни одного действительно художественно ценного произведения.

Лучшая из опер этого периода, «Измена» М. Ипполитова-Иванова (на сюжет пьесы Сумбатова-Южина), была, в сущности, слабым перепевом великих достижений прошлого. В опере «Добрыня Никитич» А.

Гречанинова русский былинный сюжет преподносился в сладковатой салонной манере. Несмотря на использование в ней подлинных народных мелодий, опера эта не могла даже в малой степени сравниться с грандиозными эпопеями — «Садко», «Русланом и Людмилой», «Князем Игорем». На столичные оперные сцены проникали явно дилетантские произведения. Так, например, в сезоне 1913/14 года в театре Солодовникова шла опера «Дни нашей жизни» (на сюжет Л. Андреева) курского помещика Глуховцева, лишенная каких бы то ни было музыкальных достоинств. В петербургском Мариинском театре ставился «Призрак» некоей Данилевской, автора ничтожных салонных романсов, имевшей связи в «высшем обществе». Такого же низкого качества были и оперы «Князь Серебряный» хормейстера Мариинского театра Казаченко, «Метель» А. Танеева — влиятельного чиновника, главного управляющего императорской канцелярии.

Вполне понятно, что Л. В. Собинов отнюдь не стремился обогащать репертуар за счет подобных произведений.

Оперный репертуар императорских театров того времени представлял собой пестрое смешение различных течений. О том, чтобы, за отсутствием новых значительных произведений, отбирать лучшее из мирового классического наследия, не было и разговора. «Традиционализм, мода, касса, личный вкус влиятельного лица и вкусы великосветской «абонементной» публики, каприз премьеры — вот различнейшие «стимулы», движущие репертуарной политикой императорских театров» [13], — пишет советский музыковед М. Богданов-Березовский.

Не будучи связан контрактом, Собинов много концертирует в эти годы по провинции.

Концертные поездки освежали Леонида Витальевича, давали большой материал для творческих раздумий. Когда он подолгу оставался в столицах, ему не хватало этих встреч с незнакомым слушателем, так жадно ловившим каждый звук, каждое слово.

В 1914 и 1915 годах он совершил самые большие концертные поездки в дореволюционный период. В 1914 году, еще до объявления войны, Леонид Витальевич успел объездить двенадцать городов, в 1915 году — двадцать два. Он посетил Витебск, Вильно, объехал Украину, Крым и Поволжье. На афишах этих лет очень часто стояли слова «Л. В. Собинов в пользу больных и раненых воинов».

Эти поездки принесли артисту огромное творческое удовлетворение. Еще и еще раз убедился он, что высшее счастье художника и его сила — в

общении со слушателем. Анализируя свое исполнение, он замечал, что тот внутренний безошибочный голос, который принято называть художественной интуицией, как бы расширился, углубился. С радостью артист ощущал по напряженной тишине-зрительного зала полнейшее внимание аудитории, ее абсолютную захваченность пением. Такая тишина обычно продолжалась и после окончания музыки, а аплодисменты и овации бывали особенно бурными. Собинов заметил, что в напряженной обстановке военного времени многие романсы и арии вызывали особые эмоциональные ассоциации у слушателей. Каждый невольно по-своему вслушивался в слова и музыку и в них искал выхода своему горю или жаждал радости.

Скорбные эмоции, естественно, преобладали. Редкое семейство не ждало с нетерпением почтальона — ведь на фронт ушел у кого сын, у кого муж, брат, отец... А с каким трепетом читали длинные списки погибших, награжденных и пропавших без вести! И потому не было на собиновских концертах, наверное, ни одного слушателя, который при исполнении артистом арии Ленского «Куда, куда вы удалились...» не смахивал украдкой вдруг набежавшую слезу. Плакивали не только юного поэта, но и своих близких, павших на поле боя.

Заметив такую повышенную восприимчивость аудитории, Собинов старался не включать в программу произведения грустного характера. Он избегал петь свои любимые стихи «Строфы Оссиана» из партии Вертера, которые и в обычное-то время вызывали у слушателей слезы. Из лирики Чайковского артист выбирал также наиболее жизнерадостные романсы.

К этому же времени относится знакомство Собинова с рекрутской песней «Последний нынешний денечек». Едучи как-то на волжском пароходе, артист услышал ее в исполнении простых русских парней, запомнил напев, записал слова и, вернувшись домой, напел песню на пластинку. Впоследствии он не раз исполнял ее вместе с хором в студенческих концертах. Эта единственная запись в исполнении Собинова подлинной русской песни заслуживает внимания. Большинство знает общеизвестный вариант этой песни, довольно пошлого характера, в котором отразилось пьяное веселье, сопровождавшее в то время проводы рекрутов. Собиновский вариант совсем иного плана, мелодия песни сдержанна, целомудренна и полна выражения глубокой скорби. Собинов исключительно сильно передавал весь скрытый трагизм этой простой песни с ее скупыми интонациями. Вслушиваясь в его исполнение, всякий хорошо знакомый с народной русской манерой пения найдет ту же настоящую русскую в своей основе, но преображенную и облагороженную

манеру в исполнении Собинова. Он не перегружал пение различными придыханиями, восклицаниями, не утрировал народную дикцию. Все штрихи народного исполнительского стиля были у него глубоко оправданы и служили одной цели — художественной законченности. Тема — прощание молодого солдата с родной семьей — вставала во всей трагичности, полная сдержанной и благородной скорби, так, как чувствовал сложивший эту песню русский народ и как почувствовал ее великий русский певец.

Без конца разъезжая с концертами, Собинов не замечал, как летело время. Но он очень тонко подмечал, что творилось в мире, и, конечно, понимал, что развязка не за горами. Было очевидно, что к прошлому возврата нет. Фронт разваливался. Солдаты устали, они не видели конца никому не нужной войны и мечтали только о том, как бы поскорее вернуться домой к семьям, к земле. Партия большевиков готова была нанести решительный удар царизму.

Приближалась Великая Октябрьская социалистическая революция. Страница истории переворачивалась. В ожесточенной борьбе рождалось первое в мире пролетарское государство — Российская Советская Социалистическая Федеративная Республика.

Как встретил наступление нового социального строя Собинов? Были ли у него колебания, как у многих представителей буржуазной интеллигенции? Сумел ли он перешагнуть тот идейный рубеж, который отделяет февраль 1917 года от Октября? Для многих интеллигентов, представителей науки и искусства, рубеж этот оказался непереходимым, и они остались «по ту сторону».

Собинов принял революцию безоговорочно, с радостью и надеждой.

Вот что рассказывает писательница Т. Л. Щепкина-Куперник о Собинове тех незабываемых дней:

«Это было вначале революции в Петрограде... Трудно было оставаться дома, хотелось принимать участие в новой, активной жизни родного города... теперь совершенно вышедшего из берегов, опьяненного дыханием свободы, расцвеченного красными знаменами...

Мы вышли с мужем на Невский и смешались с толпой. Вдруг он воскликнул: «Смотри! Собинов!..»

Посреди улицы шла демонстрация — стройно, бодро, в ногу: рабочие, студенты, юноши, девушки с цветами, с красными флагами и впереди шел Собинов. Он был в военной форме (носил ее как офицер запаса и, очевидно, не успел снять). Он высоко поднял голову, с радостным и гордым выражением. Собинов шел и пел. И когда он кончал куплет, все

участвовавшие в демонстрации мощным хором молодых голосов повторяли за ним: «Отречемся от старого мира».

Демократ в высшем значении этого слова, «рыцарь свободы и справедливости» — мог ли Собинов отказаться служить Родине именно тогда, когда она требовала этого?! Имя Собинова в артистической среде всегда было порукой, что дело, в котором участвует он, нужное, общепольное. Он был, если можно так выразиться, лидером артистической интеллигенции. И потому таким естественным кажется факт избрания Собинова в марте 1917 года главой артистического коллектива Большого театра. И не случайно в самые трудные минуты перехода от Февраля к Октябрю именно Собинов возглавил лучший русский оперный театр.

В течение ряда лет Собинов не возобновлял контракта с императорскими театрами, но артистический коллектив Большого театра всегда ощущал артиста своим, родным. Не теряя дружеских связей с бывшими товарищами по сцене, Собинов интересовался всеми событиями их внутренней жизни, радовался и печалился их радостями и печалью. Вот почему такой искренностью, верой в светлое будущее прозвучали слова речи Собинова, глубоко отозвавшись в сердцах слушателей: «Сегодняшний день — самый счастливый день в моей жизни... Долой цепи! Долой угнетателей! Если раньше искусство, несмотря на цепи, служило свободе, вдохновляя борцов, отныне — я верю — искусство и свобода сольются воедино...»

Насколько преждевременна была эта радость и чем оказалась на деле завоеванная буржуазная «свобода», показали уже ближайшие недели.

Многие артисты считали, что с падением царизма кончили существование и старорежимные чиновничьи порядки. Но уже то, что во главе управления государственными театрами остался тот же Теляковский, наводило на печальные размышления. Правда, артисты получили некоторые права, которых раньше не имели: теперь они могли выбирать должностных лиц на общем собрании. Но,, эти выбранные лица утверждались Временным правительством, и оно могло отклонить назначение.

Время было очень тревожное, неустойчивое. Часто менялись формы управления театрами. Вначале во главе московских государственных — Большого и Малого — театров поставили уполномоченного правительственного комиссара и двух управляющих. Управляющим Большого театра коллектив театра избрал Л. В. Собинова, управляющим Малого — А. И. Южина. Должность управляющего вскоре переименовали,

и Собинов стал комиссаром Большого театра и театрального училища. За комиссаром сохранялись все права директора.

Высокое чувство долга и сознание ответственности перед коллективом, большой такт и умение разбираться в самых сложных вопросах правовых отношений еще больше укрепили авторитет Собинова.

Свою основную задачу как директора Большого театра в это переходное время Л. В. Собинов видел прежде всего в том, чтобы сохранить крупнейший по величине и мировому значению художественный коллектив.

Вот почему в первом же приказе, подписанном новым директором, он обращается с «особенной просьбой» к артистам и обслуживающему персоналу «приложить все силы для успешного окончания театрального сезона...». Надо больше работать, только труд сплотит всех, поддержит в это трудное время. Так думает артист.

Подавая пример своим товарищам-артистам, среди которых были и колеблющиеся, выжидавшие прояснения политической ситуации и расположенные потому работать как можно меньше, он сразу же включается в репертуар. 29 апреля 1917 года Собинов поет Надира в «Искателях жемчуга».

Спектакль этот вошел в историю не только потому, что в нем после длительного перерыва выступил великий артист. Положение в московской труппе было очень напряженное. Прежняя театральная администрация оставалась на своих местах и при Временном правительстве. Большинство бывших царских чиновников держалось явно оппозиционно, сохраняя не только верноподданнические чувства свергнутой династии, но и привычку распоряжаться и командовать по-старому. Это не устраивало коллектив театра.

Недовольство новыми порядками, диктуемыми петроградским начальством, вдруг прорвалось. Спектакль стихийно превратился в настоящий митинг. Против новых порядков выступили не только артисты, но и публика, находящаяся в зрительном зале. Собинову пришлось в костюме Надира, лишь наскоро стерев грим с лица, выступить с речью. Слова, сказанные Собиновым на этом импровизированном митинге, были знаменательны.



Л. В. Собинов и В. А. Лосский в 1917 году.

«Как выборный управляющий театром, — сказал Собинов, — я протестую против захвата судеб нашего театра в безответственные руки. И мы, вся мasha громада, сейчас обращаемся к представителям общественных организаций, к Советам рабочих и солдатских депутатов с просьбой поддержать Большой театр и не дать его на эксперименты петроградским реформаторам. Пусть они занимаются конюшенным ведомством, удельным виноделием, карточной фабрикой, но театр оставят в покое» [\[14\]](#).

Огромной, неоценимой для страны заслугой Собинова в этот тяжелый период является то, что он сумел благодаря своему авторитету сохранить и

сплотить большой и сложный артистический коллектив Большого театра. Собинов не побоялся даже организовать однодневную забастовку коллектива театра, чтобы отстоять требования артистов и служащих театра.

Так начинался новый этап в жизни Собинова.

Зрелый мастер в расцвете своего дарования, он должен был быть готов к испытанию действенности своего искусства, к проверке его на новом, неискушенном слушателе, тем более требовательном и строгом, чем менее он был подготовлен к восприятию тех художественных ценностей, какие оставила ему в наследство предшествующая эпоха. Артист, готовясь к первому выступлению перед зрительным залом, наполненным рабочими заводов, солдатами и матросами, которые в большинстве своем знали об опере только понаслышке, волновался несравненно больше, нежели перед самыми ответственными премьерными. Даже то, что он пел сегодня Ленского, не успокаивало, а, наоборот, заставляло еще и еще раз передумать все.

...Отзвучали давно знакомые, но вечно милые звуки увертюры, раздвинулся занавес. Собинов, стоя за кулисами, внимательно следил за артистами и видел, что и они насторожены, волнуются. Среди хористов, ожидавших вступления песни «Болят мои скоры ноженьки со походушки», раздавались насмешливые реплики, вроде того, что вот, мол, приходится «метать бисер перед свиньями». Собинова коробили подобные разговоры, он подошел к группе шушукающихся и посмотрел на них. Очевидно, те многое прочли в этом негодующем взоре, потому что смутились и разошлись. «Ты — сын того самого народа, который проливал кровь в борьбе за будущее твое и твоих детей и пришел сюда по праву, — казалось, говорил его взгляд, — стыдись!..»

Спектакль прошел с подъемом. Несмотря на то, что новые посетители театра были недисциплинированы, не умели вести себя в зрительном зале и вслух выражали симпатии и антипатии, артистический коллектив почувствовал, какую радость доставляет спектакль этим людям, впервые приобщившимся к высокому искусству оперы. Понимание спектакля облегчило и то, что это была опера из русской жизни. Более начитанные, знакомые с произведением Пушкина тут же вслух давали наивные пояснения соседям. Вместо чинного молчания дореволюционного зрителя, за которым скрывалось порой полнейшее безразличие, в зрительном зале стоял непрерывный гул, искреннее удивление, радость. Чувствовалось, что каждая интонация, каждое слово доходят до зрителей. Для них вдруг открылся новый мир, завоеванный ими для самих себя.

Музыка Чайковского нашла путь к сердцу нового слушателя. И

Собинову казалось, что он выдержал сегодня трудный экзамен, от которого зависело все его будущее.

После Великой Октябрьской социалистической революции Собинову предложили остаться на посту директора. По его инициативе был создан Совет Большого театра.

Руководство одним из крупнейших театров страны захватило все внимание Леонида Витальевича. К новым обязанностям он относился с исключительным рвением, порой совсем забывая о пении — не хватало ни времени, ни сил. Но, несмотря на то, что в это время Собинов выступал на сцене крайне редко, он своим непререкаемым авторитетом артиста-художника по-прежнему являлся примером для всего коллектива. Не прибегая к административным мерам, он поддерживал в театре творческую дисциплину. Собинов не терпел ремесленного отношения к искусству. И уже самый факт, что во главе театра стоит такой несравненный художник, невольно заставлял каждого артиста подтягиваться.

Однако долго оставаться на посту директора театра Собинов не мог. Он слишком хорошо понимал, что совмещать директорство с артистической деятельностью невозможно. Отказаться же от сцены было выше сил артиста. 31 января 1918 года Леонид Витальевич, по собственному желанию, уходит с поста директора и продолжает службу в Большом театре только как артист.

В то время это было не менее, если не более, важно. Имя Собинова, стоящее на афише Большого театра, говорило о многом и прежде всего о том, что наиболее передовые русские художники в любых испытаниях оставались верны своему долгу перед народом.

Закончив оперный сезон в Большом театре, лето 1918 года Собинов посвящает подготовке к выступлению в петроградском Театре музыкальной драмы.

Выступать он должен был в операх «Евгений Онегин», «Снегурочка» и «Пиковая дама». К последней опере он готовился все лето.

Театр музыкальной драмы (ТМД) открылся в 1912 году. Финансировала его группа крупных капиталистов. Задуман театр был как резко оппозиционный по отношению к казенным императорским театрам с их приверженностью к отживающим традициям и неискоренимым оперным штампам. Художественное руководство осуществляли режиссер И. М. Лапицкий и дирижер М. Бихтер, музыкант оригинального дарования. Они примыкали к передовым течениям в области театрального искусства, стремились достичь музыкально-драматического единства оперного спектакля, энергично боролись с системой гастролерства, воспитывали в

артистах чувство художественного ансамбля. «Нет маленьких ролей — есть маленькие актеры» — это изречение великого русского артиста М. Щепкина часто повторял Лапицкий, поручая какому-нибудь видному певцу выходную роль или предлагая участвовать в хоре. Вынужденный все же время от времени приглашать артистов-гастролеров, Лапицкий ставил им условие: не требовать для себя «красной строки» в театральной афише.

Собинов вспомнил свое первое выступление в этом театре. Леонид Витальевич согласился принять участие в первом спектакле, чтобы поддержать новый театр, помочь ему завоевать симпатии публики. Участие Собинова служило порукой художественной значительности идейных установок ТМД и, кроме того, обеспечивало переполненный зал.

Среди артистов ТМД преобладала молодежь, некоторые из них только что окончили Петербургскую консерваторию, как, например, талантливая М. Бриан (лирическое сопрано). Были и артисты среднего поколения, которые по разным причинам уходили с императорской сцены. Самый дух театра, тщательная подготовка спектаклей, творческая атмосфера, царившая на репетициях, напоминали Московский Художественный театр.

Появление Собинова на первой репетиции произвело некоторое замешательство. Видимо, к нему относились с предубеждением, как к гастролеру, «солисту его величества». Однако простая, открытая манера держаться, внимательность ко всему персоналу без исключения растопили холодок. В процессе репетиций «Евгения Онегина» Собинова порадовала тщательная отделка каждой самой незначительной сцены, не говоря уже о главных номерах оперы. Это было именно то, о чем он мечтал долгие годы на сцене Большого театра, — молодой, новый коллектив создавал цельный, высокохудожественный спектакль. В хорошем стиле и цветовой гамме были написаны декорации, со вкусом и знанием эпохи сшиты костюмы.

Относительно режиссерской работы Лапицкого у Собинова не составилось тогда определенного впечатления, но в общем оно было положительным. Подкупала непринужденность и оригинальность мизансцен, в особенности мастерская разработка массового действия в хоровых сценах. Лапицкий не боялся разбивать хор на группы, смешивать хористов, поющих разные хоровые партии. Он яростно боролся с привычкой хористов глазами следовать за палочкой дирижера, требовал твердого знания партии, тренировал их на самостоятельных вступлениях, для чего располагал хор спиной к оркестру. Звучность хора от этого несколько проигрывала, зато создавалась иллюзия свободно действующих, непринужденно держащихся артистов, каждое движение которых на сцене оправдано и закономерно.

Собинов отметил замечательно поставленную сцену бала у Лариных, вызвавшую восторг зрителей, подробно разработанные характеристики провинциальных гостей и все ее талантливое построение. Большим, удовольствием была для него и встреча с артистами, которые стремились к жизненной правде на сцене. Он чувствовал себя среди них легко и свободно и даже извлек интересные детали из новых мизансцен, показанных Лапицким.

Однако как только приступили к совместной работе над оперой, начали выясняться и творческие расхождения между Собиновым и дирижером. Еще когда Бихтер наигрывал отдельные куски оперы на рояле, Собинова поразили частые отклонения от обычных темпов, принятых при исполнении «Евгения Онегина». Он решил, что Бихтер тогда не исполнял отрывков всерьез, а лишь давал некоторые намеки. Однако и на оркестровой репетиции Собинов услышал ту же необычную трактовку. Очень многое — например, дуэт первого действия Татьяны и Ольги — Бихтер вел значительно медленнее, нежели это исполнялось во всех других театрах, а главное — вразрез с указаниями в партитуре Чайковского. На смену слишком медленному движению приходили причудливые ускорения, опять-таки не указанные композитором и, как казалось Собинову, неоправданные художественно. Все эти приемы, по мнению Леонида Витальевича, приводили к отяжелению, нарочитости, измельчению формы. Целое исчезало, внимание слушателя поглощали искусственно отделенные друг от друга музыкальные фразы, перегруженные эмоциональной выразительностью.

Анализируя весь спектакль в целом, Собинов с трудом находил оправдание режиссерской трактовке Лапицкого. Зачем, например, понадобилось дать Лариной в руки книгу, а няне вязанье, когда у Чайковского ясно указано, что старушки в первой сцене заняты варкой варенья? Ведь Чайковский наверняка сочинил бы другую музыку, если бы либретто было составлено иначе. Нельзя, пытаясь приблизить оперу к пушкинской поэме, делать это через голову автора музыки. Зачем сократили взволнованный ансамбль в сцене ссоры? Если от этого и выигрывала драматическая сторона, то лишь за счет музыкальной цельности спектакля. Казались Собинову нарочитыми и отдельные, подчеркнута согласованные с музыкой движения артистов.

Как артист, посторонний коллективу, Собинов не считал возможным вмешиваться в работу дирижера. Он даже спел арию перед дуэлью в том темпе, какой указал ему Бихтер. Это была трудная задача — остаться в границах целомудренной сдержанности чувств и не скатиться к

преувеличенной аффектации, на что неумолимо толкало неестественное замедление тем.

И в дальнейшем Собинов с большим интересом следил за деятельностью этого театра. Бывая в Петербурге, он не упускал случая посмотреть новые постановки ТМД. Многие узнавал он о жизни нового театра от брата — Сергея Витальевича Собинова-Волгина, который одно время работал в нем. От него Леонид Витальевич знал, что артисты из числа более самостоятельных далеко не всегда соглашались с Лапицким, который чем дальше, тем больше подавлял творческую инициативу участников спектакля и подчинял всех «во имя единства замысла» своей воле режиссера. Если на первых порах существования нового театра, когда требовалось выработать общность основных игровых приемов, это и было в какой-то мере необходимо, то в дальнейшем становилось тормозом, мешавшим развитию индивидуальных дарований. Артисты приучались к творческой пассивности, послушному выполнению режиссерских заданий. Они делали это подчас виртуозно, но не всегда их искусство шло от сердца. И это зритель сейчас же чувствовал.

Из постановок Театра музыкальной драмы Собинову запомнились «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. Для своего времени постановка этой оперы в ТМД была выдающимся явлением. Леонид Витальевич даже мечтал приготовить партию Вальтера. (Отдельные песни Вальтера он с успехом исполнял в концертах.) «Мейстерзингеры» были полной противоположностью «Лоэнгрину» и этим еще более возбуждали интерес Собинова.

С приходом советской власти Театр музыкальной драмы еще шире развернул свою деятельность. На его сцене с успехом шли наиболее удачные постановки: «Евгений Онегин» и «Снегурочка».

Обо всем этом и вспомнил сейчас певец, собираясь выступить в ТМД. Для него эти гастроли представляли особый интерес еще и потому, что он должен был исполнять партию Германа.

Все лето Леонид Витальевич провел в уединении на даче под Петроградом, интенсивно работая с аккомпаниатором. «Никаких соседей, никто не мешает. Дело идет успешно, — пишет Собинов в Москву. — Думаю, что через две недели «Пиковая дама» вчерне будет приготовлена». Одновременно артист собирает материалы для грима и костюмов Германа. Кропотливое изучение исторических документов и рисунков наталкивает Собинова на мысль, что в сцене в казарме Герман должен быть без парика. (Теперь так и гримируют Германа в этой сцене.) Пушкинский текст подсказывает артисту внешний облик героя: у Германа должен быть

профиль Наполеона. Такой рисунок он и поручает сделать художнику Дьячкову.

Спектакли с участием Собинова в Театре музыкальной драмы имели огромный успех. Однако обстоятельства сложились так, что Собинов выступил в этом театре только в «Евгении Онегине» и «Снегурочке». Выступление же в «Пиковой даме» не состоялось. Лапицкий внес в постановку оперы много субъективных, а подчас и явно формалистических моментов. В пылу полемического задора он часто создавал спектакли, в которых музыке отводилось явно второстепенное место. Собинов же, хотя и многое принимал в новаторских постановках ТМД, никогда не преувеличивал значения сценического элемента в опере и всегда считал основой оперного спектакля музыку. Собинов попробовал высказать режиссеру свое мнение. Но Лапицкий не допускал ни малейшего отклонения от своего режиссерского замысла. Артиста глубоко оскорбил диктаторский тон режиссера и полнейшее невнимание к индивидуальности исполнителя. Когда Собинов узнал, что в сцене в казарме Герман по воле режиссера должен проводить ее почти целиком спиной к зрителям, он возмутился:

— Вероятно, ваша постановка рассчитана не на актеров, а на чурбанов, не умеющих играть, раз вы стараетесь так упорно скрыть лицо актера в такой напряженный момент, — насмешливо сказал он Лапицкому.

— Тем не менее так мне нужно и так будет! — подчеркнуто холодно произнес обиженный режиссер.

— Если так, то, значит, мое участие вам не нужно! Я от своего понимания в угоду вашим вкусам отказаться не могу... — отрезал Собинов.

Друзья и артисты, слышавшие отрывки из партии Германа в исполнении Леонида Витальевича, уговаривали его пойти на некоторые уступки. Но Собинов оставался тверд, так как его расхождение с Лапицким было глубоко принципиальным.

С болью в душе отказался Собинов от долгожданной партии и с нетерпением ждал конца гастролей в Театре музыкальной драмы. Неожиданное предложение принять участие в большой концертной поездке по Украине позволило артисту прервать свои выступления в театре. Недопетые спектакли он перенес на декабрь, когда, по его расчетам, он вернется из концертной поездки.

Леониду Витальевичу так и не довелось спеть партию Германа. Когда в 1925 году в Большом театре возобновили «Пиковую даму», режиссировал постановкой опять же Лапицкий. И в этой постановке действие было

раздроблено на множество мелких кусков, сменявших друг друга. Порядок действия изменен и отдельные куски музыки произвольно переставлены. Все это искажало музыкально-драматический замысел композитора, калечило гениальное творение Чайковского. Понятно, что и на этот раз Собинов отказался участвовать в спектакле.

XIII. ТРУДНЫЕ ГОДЫ



Тысяча девятьсот восемнадцатый год. Трудное это было время. Разруха, голод, холод. Как много раз впоследствии раскаивался Собинов, что согласился ехать в такое беспокойное время с концертами на Украину!

Тяжелое предчувствие не покидало его во время сборов. Но желание прервать выступления в Театре музыкальной драмы, обеспечить семье более или менее сносное существование (мысль, что дорогие ему люди терпят лишения и он не в состоянии помочь этому, была для него невыносима) решили вопрос: он едет. В конце сентября 1918 года Л. В. Собинов с женой покинули Москву.

Предполагалось, что поездка займет месяца два. Но события распорядились иначе: вместо двух месяцев они пробыли в отсутствии около двух лет.

С самого начала Собинова преследовали неудачи. В одном из городов он заболел и вынужден был переехать в Ялту, чтобы подлечиться. Немного поправившись, Леонид Витальевич направился в Харьков, откуда все артисты, с которыми он гастролировал, собирались ехать в Екатеринослав, Киев и Одессу. Но москвичи смогли с большим трудом добраться лишь до Киева. Развернувшаяся на Украине гражданская война опрокинула все их планы. В Киеве они застряли надолго.

После неоднократной смены властей город был освобожден советскими войсками. В трудных условиях налаживалась нормальная жизнь, создавались первые советские культурно-просветительные организации.

Остро чувствуя, как нужна простому народу культура, как народ рвется к знаниям, Собинов старается вложить и свою лепту в это грандиозное строительство новой жизни, в воспитание нового человека. Он с готовностью откликается на все просьбы общественных организаций: его

концерты следуют один за другим. Леонид Витальевич поет очень часто — на заводах, в воинских частях, в Киевском арсенале, на периферии Почти все городские концерты проходили с его участием. Рабочие относились к Собинову с большой любовью и уважением. Не меньшей популярностью пользовался артист и в Красной Армии. Иногда ему приходилось выезжать в воинские части за сто — сто двадцать километров от города, что было сопряжено в то время с большими трудностями. Успех артиста огромен «Мои концерты собирают много публики, — пишет Собинов в марте 1919 года. — Сегодня участвую в концерте, который устраивает коммунистическая ячейка при Киевской комендатуре... завтра праздник Революции, я пою для рабочих и солдат в утренней программе, в цирке».

Собинова целиком захватывает новая, рабочая аудитория. Как жадно, внимательно слушает она музыку, какое необыкновенно тонкое понимание прекрасного! Музыка Бетховена, Чайковского находит у рабочих самый искренний отклик. «Концерт прошел великолепно», — восторженно пишет Собинов в Москву после исполнения строго классической программы

Артисту кажется, что только петь в концертах — это очень мало, что он может и должен делать больше. Собинов с радостью принимает назначение на должность председателя коллегии, в ведение которой входит руководство Киевским оперным театром, симфоническим оркестром и музыкальной пропагандой в целом.

Управление киевских городских театров предложило Собинову продолжить его выступления в киевской опере. Артист согласился на ряд спектаклей. Он пел в операх «Евгений Онегин», «Майская ночь», «Снегурочка», «Вертер» и «Галька».

Насколько велико было значение работы Собинова в Киевской опере, свидетельствует такой факт. В то время как в столице Украины с огромным успехом проходили его выступления, в Москве артистический коллектив Большого театра заочно избрал Собинова в коллегиальную дирекцию (так называлась новая форма управления, сменившая единоличного директора). Когда об этом узнали руководители Киевского отдела искусств, они тотчас обратились в Московский отдел искусств Наркомпроса, ведавший театрами, с ходатайством разрешить «артисту товарищу Собинову продолжать в Киеве крайне необходимую там его артистическую деятельность, хотя бы до конца июня месяца сего года. Ходатайство это вызвано исключительной необходимостью продолжать и довести до конца многие проекты художественно-театральных работ на Украине, с которыми тесно связано имя товарища Собинова».

Развертывание культурного строительства на Украине было настолько

важной задачей, что московские организации согласились на назначение Собинова председателем Всеукраинского музыкального комитета.

С увлечением он отдается работе. Обстановка в Киеве в то время была очень сложная. Некоторая часть украинской интеллигенции проявляла явно шовинистические настроения, другая занимала нейтральную позицию выжидания. Были случаи саботажа, нежелания принимать участие в каких-либо мероприятиях советской власти. И лишь небольшая часть интеллигенции с первых же дней пошла работать с большевиками. В значительной мере благодаря исключительному такту и рвению, проявленным Леонидом Витальевичем в качестве художественного руководителя оперы, удалось создать твердый костяк оперного театра.

Собинов лично входил во все стороны жизни нового оперного коллектива, с особенным вниманием относился к молодым, начинающим артистам.

Не имея времени репетировать, Собинов выступал только в «Евгении Онегине».

О своей работе в Украинском театральном комитете Леонид Витальевич пишет в одном из писем к своему секретарю Е. К. Евстафьевой:

«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 дает полные сборы, а во-вторых, мне некогда репетировать. Выступаю на митингах».

В августе осложнилось положение на Южном фронте. 31 августа 1919 года Киев заняли белые.

Для Собинова начался самый тяжелый период его жизни. Культурная жизнь на Украине остановилась. Все то, чему он служил, оказалось уничтоженным, опошленным. Он уезжает в Крым, решаясь перезимовать в Ялте. Эта зима прошла для артиста в тяжелой борьбе за существование. Но он не падает духом, верит, что власти белых скоро придет конец.

Положение белогвардейцев ухудшалось с каждым днем. Со всех сторон их теснили части Красной Армии. Предвидя неизбежный _ конец и готовясь к бегству, хозяйничавшие в Крыму врангелевцы не прочь были захватить с собой за границу не только русское золото и другие ценности, но и лучших представителей русской культуры. Врангелевская и деникинская контрразведка проявила в эти дни особый интерес к Собинову. На его квартиру приходили агенты и предлагали Леониду Витальевичу на самых выгодных условиях подписать контракт со столичным театром Болгарии. Но даже мысль об эмиграции казалась артисту

противоестественной. «Я согласен разговаривать на эту тему только в Москве», — ответил Собинов предателям Родины.

С тем большей радостью приветствует он освободителей Крыма — красноармейцев и торопится перебраться из Балаклавы, где жил с семьей, в Севастополь. Леониду Витальевичу не терпелось поскорее опять окунуться в гущу, жизни. Только он появился в Севастополе, как уже получил назначение заведовать подотделом искусств Севастопольского наробраза.

Дела оказалось много. Деникину и его приспешникам было не до культурных начинаний. При Деникине театры находились в руках частных антрепренеров. В угоду белогвардейским офицерам ставились пошленькие оперетки, фарсы, обозрения.

...Но вот отплыл к чужим берегам последний пароход, увозя врангелевскую и деникинскую «армию», и Крым словно проснулся. У людей появилась жажда познания и деятельности, пустовавшие театры вновь наполнились зрителями. Культурная жизнь забила ключом.

«И вот я опять у дел, заведую и музыкой, и драмой, и кино, и художествами, и литературой», — радостно сообщает Собинов московским друзьям.

«Надо организовать Народную консерваторию, надо приобщить к искусству самые широкие пролетарские массы, — строит "планы Собинов. — Еще раз продумать репертуар оперного театра, организовать костюмерную мастерскую, клуб артистов... Это так важно, организовать отдых людей!»

Кажется, нигде и никогда личное обаяние артиста не играло такой роли, как в эти первые послеоктябрьские годы.

Московский журнал «Культура театра» в февральском номере за 1921 год (№ 2) отмечал, что наиболее удачно и целесообразно идет работа в Севастополе, где оперой руководит Собинов».

«Хорошие голоса, неплохой репертуар... Оперный театр всегда переполнен, в публике — громадная заинтересованность...»

В спектаклях Леонид Витальевич в это время выступал очень редко — не хватало времени. «Отводить душу» ему удавалось только в концертах. Зато как часто выступает он перед студентами, рабочими, солдатами, краснофлотцами. И эти новые зрители любили Собинова искренно и сильно и не только как артиста, искусство которого им близко и понятно, но и как своего товарища и друга. Весь его облик — простота, скромность и отсутствие всякой рисовки — восхищал и трогал рабочих. «Вот таков должен быть настоящий советский артист», — думали многие из них.

Об одном из собиновских концертов в рабочем клубе Корабельной

стороны рассказала много лет спустя Клавдия Глебовна Емельянова.

«В нашем Корабельном районе открыли клуб и назвали «Красный металлист». Решили на открытие устроить концерт из рабочей самодеятельности.

А тут узнаем мы от людей, что в Севастополе у нас Л. В. Собинов, великий артист... Вот бы к нам его в клуб на концерт пригласить, — задумали наши. Уполномочили отца моего передать просьбу рабочих. Леонид Витальевич встретил отца по-простому, душевно, усадил, выслушал и говорит

— Болен я, но раз рабочие просят, придется поправиться. Когда открытие?

Отец назвал день и час. Леонид Витальевич говорит-

— Хорошо. Приеду.

Отец точность любил:

— И выступите?

Собинов шутит:

— От певца молчащего радости немного. Выступлю.

Отец обрадовался, только мнетя:

— Одно плохо, Леонид Витальевич, заплатить мы вам ничем не сможем...

А Леонид Витальевич засмеялся, потрепал отца по плечу

— Никакой мне платы, — говорит, — не надо. Для рабочих я и так спою с удовольствием.

Ну, какой в клубе у нас шум поднялся, когда узнали, что Собинов согласен, и передать невозможно... Вся наша самодеятельность приготовилась, сил не жалея, чтобы перед таким артистом не осрамиться.

...Не знаю, был ли когда-нибудь еще где на свете такой голос, как у нашего Собинова... Много пел нам в тот вечер Леонид Витальевич. Не отпускал его народ... И вот хлопали мы, хлопали, вдруг Леонид Витальевич руку поднял

— Я слышал, в репертуаре вашего хора есть серенада Абта. Может быть, товарищи согласятся сегодня спеть со мной, а мне позволят спеть в этой серенаде сольную партию?

Ну, что тут в зале у нас делалось, это и не передать! Потом захлопали все, дал нам дирижер тон, и запели мы, клубники Корабельной стороны, вместе с Собиновым...

Поем, себя не слышим, только к великому нашему солисту прислушиваемся, поем и гордимся за себя, что достигли такого времени, когда знаменитый на весь мир артист с нами заодно в рабочем клубе поет, и

за него самого гордимся, что он такой высокой души человек!

...Исполнили мы серенаду во второй раз, на «бис». Леонид Витальевич пожал крепко руку нашему руководителю хора, поблагодарил нас всех и говорит:

— Скажу вам честно, не ожидал я никогда, что встречу такой хороший хор в провинции, да еще в такое трудное время. Спасибо вам за эту неожиданную радость, товарищи.

Рабочие не знали, как отблагодарить Собинова за такое внимание, за счастливые минуты, какие он им подарил. А чем тогда мы могли отблагодарить нашего знаменитого солиста? Угостили чайком да краюшкой черного хлеба с абрикосовым повидлом, вот и все, что у нас было...»

10 апреля 1921 года в Севастополе открылась Народная консерватория. Это был большой праздник для севастопольцев и для Собинова лично. Сбылась его мечта. Искусство взял в свои руки народ.

— В нашем Советском государстве искусство должно стать как можно ближе к народу, — говорил Собинов, убеждая скептически настроенных из среды музыкальных педагогов. — Вы думаете, что рабочие и крестьяне, те, кто раньше лишен был возможности заниматься искусством, не способны? Ошибаетесь! Шаляпин, Горький — не исключение. Наш великий русский народ — как же он талантлив, умен! Послушайте, как поют волжане грузчики, плотовщики, украинские девушки и парни. Где, в какой консерватории они обучались народному контрапункту? Так чисто и стройно могут петь только истинно талантливые люди...

А через несколько дней после открытия консерватории, получив вузов от наркома просвещения А. В. Луначарского, Собинов уже мчался в поезде по направлению к Москве.

XIV. СНОВА В МОСКВЕ



И вот на московских улицах снова замелькали афиши с именем Л. В. Собинова. Билеты на объявленные концерты брались с бою. Больше трех лет не слышала Москва любимого артиста. Каков-то он теперь? Скептики пожимали плечами, уверяя, что никакого интереса Собинов уже не представляет, что голос его, вероятно, сошел на нет. Но старые театралы стояли на своем. «Собинов есть Собинов, — горячились они. — Что для него годы!» Возникали споры, заражавшие любопытством молодежь, которая знала артиста только по восторженным воспоминаниям старших.

Наступил день первого концерта. Как волновался Собинов!.. Пожалуй, не меньше, чем перед премьерой «Лоэнгина» или выходом Надира в «Искателях жемчуга» на сцене Мадридского театра... Откуда оно пришло, это волнение? Артист был уверен в себе, голос звучал прекрасно.

Волновала встреча с москвичами. Ведь именно Москва воспитала его, вырастила как артиста и человека, Москва была свидетельницей его первых успехов, молодой славы. Несмотря на предложения петербургского начальства, Собинов никогда не соглашался перейти в труппу петербургского Мариинского театра, не хотел променять дорогую сердцу Москву на холодный Петербург.

Собинов знал, что о его отъезде на юг распространялись самые нелепые слухи. Людишки, не довольные советской властью, были рады найти предлог лишний раз обругать большевиков, с которыми якобы не хотят работать видные ученые, крупнейшие артисты. Мысль, что ему, Собинову, хотя бы на момент приписывалось желание покинуть Россию, резала как ножом.

Но в зале уже прозвенел последний звонок. Пора выходить.

Вот они, милые, любимые москвичи! В первых рядах много друзей, старых знакомых. А дальше море молодых глаз и ясных улыбок. И аплодисменты, аплодисменты без конца... Собинов вдруг почувствовал,

как его захватило ощущение огромного счастья от сознания, что ему верят, его любят.

Когда в зале воцарилась тишина, он запел.

Охвативший Собинова порыв вдохновенья словно перекинул еще какой-то невидимый мостик от звука-слова к поэтическому образу и внутреннему взору певца, как никогда ясно открылся новый смысл произведений композиторов. У каждого из них была своя правда, каждый по-своему пел о жизни, славя ее радости, изливая печаль и гнев.

Трепетная нежность и вместе классическая красота и законченность глинкинского «Я помню чудное мгновенье», яркая, полная пафоса ария Каварадосси. Страстно-взволнованный протест любящего, несправедливо обиженного сердца в романсе Чайковского «Забывать так скоро...». Проникнутая солнцем и славящая радость жизни каватина Берендея «Полка, полна чудес могучая природа»... Ария Ленского...

И все, даже самые неискушенные, слушатели понимали, если не умом, то сердцем, что этот чудесный, такой человечески прекрасный голос славит не только неземную красоту Снегурочки или веселого парубка Левко, он славит жизнь во всех ее проявлениях, он воспевает лучшее, что есть в человеке.



Большой театр.

После первого же концерта разговоры о том, что Собинов «не тот»,

прекратились. Если на первый концерт попасть было трудно, то на последующие почти невозможно. Молодая и старая Москва, старые поклонники — завсегдатаи оперы и концертных залов, студенчество, рабочие, впервые слушавшие Собинова, побывав раз на его концерте, стремились еще и еще услышать великолепного певца.

С осени 1921 года начались выступления Собинова в опере. Артист радовался встрече со старыми друзьями по сцене, присматривался к молодежи. Главным режиссером Большого театра был в то время В. А. Лосский. Несмотря на его увлечение натуралистическими деталями в некоторых постановках, Лосский искренне любил театр и отдавал ему много сил и времени. Бессменный главный дирижер В. И. Сук твердо стоял на реалистических позициях. Среди талантливой молодежи выделялись В. В. Барсова, Е. А. Степанова, Е. А. Обухова, С. И. Мигай, Б. В. Евлахов. Постоянная партнерша Собинова А. В. Нежданова по-прежнему блистала на сцене. Время, казалось, не имело власти над ее голосом. Встретились они с Леонидом Витальевичем после долгой разлуки как родные. Снова начались их совместные выступления, так радовавшие обоих.

Но вернуться в родной театр значило для Леонида Витальевича вернуться и к обязанностям директора. Между тем положение в театре было сложное. Материальные трудности, недостатки расшатывали дисциплину. Наиболее обеспеченные в прошлом артисты высказывали недовольство. Кое-кто даже завидовал старым товарищам, уехавшим за границу, и искал единомышленников, чтобы всякими правдами и неправдами добиться заграничного паспорта. И вот здесь-то неоценимую услугу оказывал личный пример Собинова. Глядя на него, как открыто и уверенно поддерживает он все мероприятия Советского правительства, какую высокую принципиальность проявляет, становилось неудобно ныть, быть недовольным.

Придя, в театр после трехлетнего перерыва, Собинов особенно остро чувствовал перемену в «атмосфере» театра. Многие порадовало артиста, и прежде всего заметно изменившийся тон отношений рабочих и служащих с членами артистического коллектива. Исчезло пренебрежение к низшим. Правда, появился налет какой-то казавшейся нарочитой грубости, излишней фамильярности всех со всеми. Это настораживало В театре много заседали, как, впрочем, и везде в ту горячую пору бесконечных перестроек. Выявились инициативные люди. Это радовало. Но не всегда кипучая энергия и жажда проявить инициативу находила правильный выход. Собинов досадливо морщился, когда на собраниях чрезмерное значение придавали различным мелочам, личным обидам, и старался по

возможности направлять внимание на основные вопросы жизни художественного коллектива.

— Творческая дисциплина и репертуар — вот главное сейчас для нас, — неустанно твердил Собинов. — От нас ждут новых постановок. Сегодня театр не только храм искусства, но и пропагандист.

Показать новому, советскому слушателю произведения, которые были бы ему близки и понятны, — эта задача стояла в те годы перед всеми театрами. Но в области оперы, и в особенности балета, дело обстояло особенно сложно. Находились «деятели», утверждавшие под влиянием идей пролеткультовцев, что опера и балет — искусство, отражающее вкусы феодальной аристократии и крупной буржуазии, и пролетариату такое искусство не нужно. Идя от внешней новизны, они забывали о необходимости опираться на лучшие достижения реалистического искусства прошлого. В результате такого лжениноваторства создавались малоинтересные, слабые оперы, которые к тому же нельзя было петь без опасения испортить или совсем потерять голос.

Для Л. В. Собинова, всегда стоявшего на позициях реализма, порочность позиций «родства непомнящих» была, конечно, ясна. Он твердо и решительно отвергал все попытки опорочить оперный классический репертуар и в нем одном видел Спасение театра в эти первые послереволюционные годы.

Действительно, ответить новому слушателю современными произведениями было пока невозможно. Первая советская реалистическая опера появилась лишь в 1926 году. Более ранние попытки оказались неудачны. Модернистских же произведений Собинов пропагандировать не хотел. Огромная культурная заслуга Большого театра и его руководителей, и лично Собинова, как раз и состояла в том, что была избрана правильная линия — на сцену пришли русские классические оперы в их подлинном виде. Именно в эти годы Москва впервые увидела в постановке «Бориса Годунова» «сцену под Кромами», всегда выпускавшуюся при царском режиме; полностью, без сокращений была поставлена опера «Руслан и Людмила»; впервые в 1919 году москвичи, наконец, познакомились с гениальным балетом Чайковского «Щелкунчик»; была осуществлена новая постановка опер Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (с Неждановой — Царевной-лебедь), «Сказание о невидимом граде Китеже» (с Ершовым — Гришкой Кутерьмой), «Царская невеста» (с Обуховой-Люба-шей) и многие другие. В трактовку этих классических произведений вносилось много свежего, нового.

Собинов очень обрадовался, когда узнал, что между артистами

Большого и Художественного театров налажен обмен творческим опытом. О том, что стараниями К. С. Станиславского организована Оперная студия при Большом театре, которой руководил Константин Сергеевич, Собинов узнал, еще будучи в Крыму, из газет и по рассказам приезжавших из Москвы друзей-артистов. Преподавательские кадры в студии были превосходные. По вокалу со студийцами работали М. Г. Гукова, А. В. Богданович, Е. И. Збруева и В. Р. Петров. Музыкальной частью заведовал Н. С. Голованов, технику актера преподавал Станиславский. Особое значение придавалось работе над дикцией. Эти занятия вели С. М. Волконский и И. М. Сафонов. Ко времени возвращения Собинова в Москву Оперная студия стала уже самостоятельной, получила собственное помещение в Леонтьевском переулке и выносила на публику плоды своей лабораторной работы.

Встреча двух прославленных художников — Собинова и Станиславского — принесла каждому из них много творческой радости. Они подолгу засиживались в театре, дома и горячо обсуждали вопросы, которые живо волновали обоих: как поднять культуру оперного театра, как не только удержаться на достигнутом, но и шагнуть дальше. Константин Сергеевич рассказал Собинову, как трудно ему работать с артистами Большого театра. Большинство из них искренно желали отказаться от ввевшихся старых оперных штампов, стремились к реалистической игре, но результатов добивались далеко не все. Станиславский откровенно признался Собинову, что его методы режиссерской работы кажутся старым артистам чересчур трудными, большинство из них не привыкли, не умеют вживаться в изображаемый персонаж. Изобретаемые режиссером для этого упражнения кажутся им излишними, отвлекающими от пения.



Л. В. Собинов с женой Н. И. Собиновой и дочерью Светланой.

— Впрочем, все это вполне естественно, — продолжал Станиславский. — Когда человеку перевалило даже за тридцать, а тем более за сорок (а такого возраста артистов в Большом театре много), трудно перестраиваться заново. За исключением Шаляпина, вас, который всегда был «сам себе режиссером», да еще нескольких человек, все, конечно, нуждаются в активной помощи режиссера. И я решил опереться на молодежь. Из семьи Большого театра самые талантливые и самые горячие мои приверженцы — это К. Е. Антарова и М. Г. Гукова. Обе талантливые, способные как актрисы, с великолепными голосами. Ну, а результаты наших стараний вы, Леонид Витальевич, видели.

Собинов действительно так заинтересовался студией, что кое-как выкроил свободное время и побывал на первых открытых концертах, с которыми выступила Оперная студия.

Это были, собственно, спектакли-концерты. Концертная эстрада изображала уютную, красиво обставленную гостиную. Совершенно естественно, как если бы это происходило в кругу собравшихся друзей, артисты подходили к роялю и в свободных позах, в костюмах и гриме, Специально подобранных в соответствии с исполняемыми произведениями, пели, обращаясь то к публике, то к сидящим на сцене артистам. Оперные отрывки показывались в костюмах и декорациях. То, что увидел Собинов, было по-настоящему талантливо. Чрезвычайной выразительности и психологической правды удалось достичь Станиславскому-режиссеру в сцене из оперы Римского-Корсакова «Вера-Шелоба». Монолог Веры в исполнении певицы звучал с потрясающей искренностью и буквально заморозил зрительный зал.

О форме спектаклей-концертов тогда много говорили, но почему-то это нововведение Станиславского так и не закрепилось на нашей сцене.

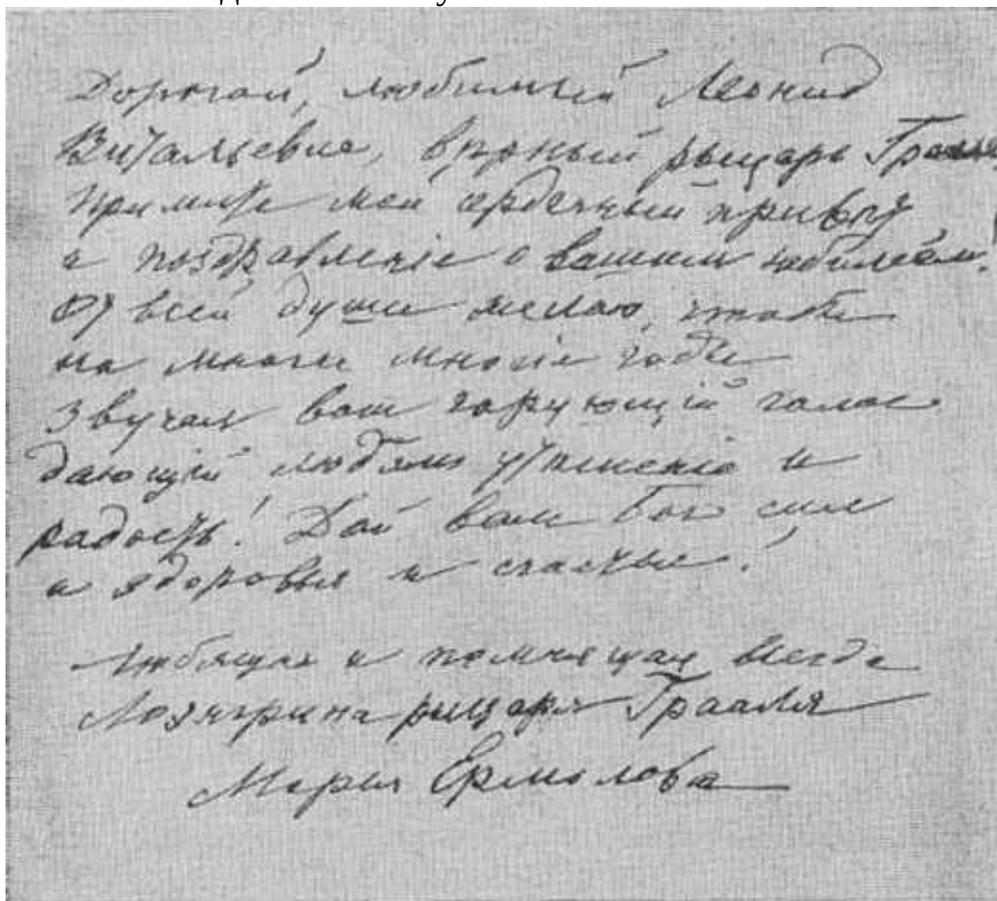
А немного позже студия показала свой первый спектакль — «Вертер». Сидя в зрительном зале, Собинову невольно вспомнилась постановка этой оперы на сцене Большого театра, когда он пел Вертера.

Молодые артисты сумели почувствовать теплоту и искренность лучшей оперы Массне. Превосходное оформление художника В. А. Симова создавало верный поэтический фон спектакля. Все мизансцены были строго продуманы и предельно естественно, без излишних подробностей раскрывали действие. В первом действии Собинова, помимо декорации, очаровали дети, живые и веселые, которые пели и шалили так, как делали бы это и дома. Леонид Витальевич невольно позавидовал студийцам.

...Кончилось первое действие. Собинов сидел в задумчивости. Да, именно так И он толковал партитуру Массне: любовь Вертера и Шарлотты вспыхивает с первого взгляда, естественно и просто, как это часто случается в молодые годы, и ничего «фатально предначертанного» сюда вносить не следует. Очень верный штрих (опять-таки в плане его личного решения) — отчужденность Вертера в момент последней встречи с Шарлоттой: ведь он пришел в этот дом для того, чтобы умереть... Что и говорить, молодежи повезло. Это ведь счастье работать с таким режиссером, как Станиславский.

Успехи студийцев заражали Собинова новой энергией. Хотелось горы свернуть. Однако совмещать огромную административную работу с выступлениями оказалось невозможно. В тот день, когда Собинов готовился к спектаклю, он как бы «выключался» из всех обыденных дел и забот. Но обязанности директора были не таковы, чтобы от них можно было спрятаться хотя бы на один день. То и дело раздавались телефонные

звонки, разные люди упорно добивались разговора, ссылаясь на неотложность дел. Телефонный разговор влек за собой другие звонки — распоряжения. Иногда дела оказывались действительно неотложные и требовали личного присутствия директора. День разбивался, творческое настроение рассеивалось. Артист жестоко страдал, приходя на спектакль в «несобранном» виде. Отыгрываться на творческой инерции он не любил и считал это, со своей стороны, преступлением. Так продолжаться дальше не могло, и Собинов подал в отставку.



Письмо М. Н. Ермоловой — Л. В. Собинову.

Просьба артиста была удовлетворена. Вот что писал по этому поводу А. В. Луначарский:

«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 театров 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 вовремя приняты... Если я не считаю ошибкой со стороны Наркомпроса, профсоюза и самого Леонида Витальевича уход его с поста директора, то только потому, что мы взамен приобрели необыкновенного артиста».

Голос Собинова был по-прежнему красив, гибок и легок. Лишь чуть заметна стала короткость дыхания. Но этот недостаток артист искусно маскировал фразировкой. Юность чувств и светлое восприятие жизни, отличавшее Собинова до его последних дней, казалось, побеждали время. В свои пятьдесят лет Леонид Витальевич сохранял бодрость духа, подвижность и выглядел, по словам Луначарского, совсем молодым человеком, лет тридцати пяти. По-прежнему он был хорош в своих самых молодых ролях: Ленском, Ромео, Дубровском и других.

В сезоне 1922 года Собинов спел тридцать пять спектаклей и только в одной Москве дал двадцать четыре концерта. В репертуаре его — «Евгений Онегин», «Ромео», «Травиата», «Манон», «Дубровский».

А немного позже, в марте 1923 года, Большой театр показал москвичам премьеру новой постановки «Лоэнгрина». Спектакль оформлял художник Федоровский, Лоэнгрина пел Собинов. К этому торжеству, с опозданием на год, друзья и товарищи приурочили празднование двадцатипятилетнего юбилея артистической деятельности любимого певца. Собинов чувствовал себя именинником не только потому, что отмечался его юбилей и он вновь встретился на сцене со своим любимым героем — Лоэнгрином. В тот день правительство наградило Леонида Витальевича самым высоким в то время артистическим званием — Народного артиста Республики ^[15]. Отвечая на поздравления, Собинов сказал:

— С чувством глубокой сердечной благодарности принимаю звание Народного артиста. Даю торжественное обещание весь остаток сил посвятить народу, имя которого я имею счастье носить. Да здравствует жизнь! Да здравствует труд!

Всегда предельно требовательный к себе, теперь Собинов стал еще более взыскательным художником, еще большим трудолюбом. И сейчас, после четверти века служения искусству, он не утратил прежнего стремления к расширению репертуара. Спеть новую оперу, сыграть нового героя — как часто мечтал об этом Собинов! Одно время счастье как будто улыбнулось артисту. Большой друг Леонида Витальевича, молодой композитор Ю. А. Шапорин задумал писать оперу «Декабристы».

К творчеству Шапорина Собинов относился с доверием, зная, что тот, ученик Римского-Корсакова, твердо стоит на реалистических позициях.

Интерес к опере возрос, когда Леонид Витальевич услышал отрывки из нее в исполнении автора. Но по замыслу Шапорина центральная роль, К. Рылеева, — образ, наиболее привлекавший Собинова, предназначалась для баритона. Как ни просил Собинов композитора изменить первоначальный замысел и сделать Рылеева тенором, тот не согласился. Так и остался неосуществленным этот замысел Собинова. Одно время в Большом театре собирались поставить оперу «Шопен» композитора Орефиче. Опера эта была составлена из мелодий Шопена и носила биографический характер. Собинов еще до революции слышал ее в Киеве. Она настолько понравилась ему, что он даже начал разучивать ее, заказал костюмы, работал над гримом. Но в Большом театре она тогда не пошла. Когда же зашла речь об ее постановке в 1922 году, репертуарная комиссия нашла сюжет оперы малоотвечающим современности. Так и эта мечта о новой партии не осуществилась.

Но неверно было бы на основании подобных примеров делать вывод, будто вынужденный исполнять старый репертуар Собинов остановился в художественном развитии. Такой упрек можно бросить артисту лишь тогда, когда он начинает механически повторять им же созданные художественные приемы. А Собинову было чуждо «перепевание» самого себя. Новая эпоха заставляла по-новому подойти к давно знакомым образам. Для Собинова, как и для всех артистов, встала во весь рост проблема раскрытия социальной сущности творимых образов. Пройти мимо этого артисты не могли уже потому, что этого требовала новая аудитория.

ПОНЕДЕЛЬНИК, 29 Декабря 1924 г. ПОНЕДЕЛЬНИК, 29 Декабря 1924 г.

В БОЛЬШОМ ЗАЛЕ
Государственной Академической Филармонии

ЕДИНСТВЕННЫЙ КОНЦЕРТ

Народного Артиста Республики
ЛЕОНИДА ВИТАЛИЕВИЧА

СОБИНОВА

В ПОЛЬЗУ КОМИССИИ ПО УЛУЧШЕНИЮ ЖИЗНИ ДЕТЕЙ
ПРИ УЧАСТИИ:

Артистов Государственной Академической Оперы:

С. И. МИГАЯ

Е. А. СТЕПАНОВОЙ, В. К. ПАВЛОВСКОЙ,

Е. В. ВОЛЬФ-ИЗРАЭЛЬ,

Артистов Государственного Академического Базета:

Е. М. ЛЮКОМ, Б. В. ШАВРОВА.

У рояля: **М. Т. ДУЛОВ и В. П. УЛЬРИХ.**

Все артисты участвуют в концерте безвозмездно.

Начало в 8½ часов вечера.

Сметы, билеты, билеты, билеты. Билеты в количестве 100 штук. Концертная программа. Билеты в количестве 100 штук. Концертная программа. Билеты в количестве 100 штук. Концертная программа.

Программа концерта Л. В. Собинова.

Многие, поняв задачу поверхностно, впадали в шарж, делая излишний актерский нажим, так что за версту было видно, кого он представляет — «доброе» или «злого» героя. Немало мудрили и режиссеры. «Какая же «политика» может быть заложена в образе Ленского?» — спрашивали наивные слушатели. Но Собинов очень чутко улавливал эту «политику». Композитор Асафьев, говоря об исполнении Собиновым партии Ленского,

отмечал, что артист давал образ юноши, в котором как в зеркале отражалась эпоха Пушкина, эпоха декабристов, а бессмысленная гибель юноши-поэта напоминала о гибели самого Пушкина. Собинов, казалось, ничего не изменил в трактовке Ленского, но как-то перестроился внутренне, и эта его внутренняя настроенность неуловимым образом отражалась и в его движениях и в интонациях.

Новые краски нашел артист и для Дубровского, которого часто пел в эти годы. Для Собинова задача была ясна: чуть заметное смещение' акцента, иное соотношение между моментами личного излияния чувств и выявлениями протеста против социальной несправедливости поднимали образ Владимира на новую высоту. В Ромео, Вертере, Де-Грие находил Собинов новые штрихи, черточки, с помощью которых углублял образы, приближал их к современности.

О том, какое впечатление производило исполнительское мастерство Леонида Витальевича в эту пору, ярко свидетельствует письмо В. И. Качалова, написанное им после одного из собиновских концертов зимой 1928 года.

«Дорогой Леонид Витальевич!

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

Жму крепко руку твою.

Твой Качалов»,

XV. ЖИЗНЬ — ВСЕГДА ГОРЕНИЕ



Сцена Большого театра. Концертные залы Москвы и Ленинграда. И опять сцена Большого театра. А Собинову хотелось теперь петь не только для москвичей и ленинградцев. Его тянули к себе необъятные просторы Родины: Свердловск, Пермь, Киев, Харьков, Тбилиси, Баку, Ташкент. И он едет в периферийные центры и там показывает свое искусство тысячам новых зрителей. Его глубоко трогает и радует то, что он видит: прекрасно оформленные спектакли, хорошо спевшиеся ансамбли солистов местной оперы, полный состав хора и оркестра.

Художественное впечатление от спектаклей, в которых участвует Собинов, огромно. И артисты и зрители восторженно встречают дорогого гостя. Свердловская газета, описывая встречу Леонида Витальевича уральцами в 1928 году, отмечает, что «прошедшие с его участием спектакли («Евгений Онегин», «Лоэнгрин», «Дубровский», «Травиата») были не только музыкальным праздником, но и большим культурным событием в жизни уральской столицы».

Выступления Собинова в молодых оперных коллективах имели также огромное воспитательное значение. Для артистов совместная игра с ним была великолепной школой сценического мастерства.

Собинов стал для молодых певцов тем же, чем в свое время был для Собинова, например, Хохлов.

Народная артистка СССР М. И. Литвиненко-Вольгемут вспоминает, как она пела на сцене Харьковской оперы вместе с Собиновым в опере «Лоэнгрин»:

«Я пела Ортруду, Собинов — Лоэнгрин. Только тогда я ощутила, какое вдохновляющее значение имеет партнер! Как сама незаметно ощущаешь в себе творческие силы, как невольно отзываешься на его гениальные нюансы, раскрывающие и в его и в твоём образе новые черты!»

Особенно часто и много Л. В. Собинов во второй половине двадцатых годов выступает в оперных театрах Украины. В апреле 1925 года он поет в киевской опере пятнадцать спектаклей («Лоэнгрин», «Евгений Онегин», «Травиата», «Ромео и Джульетта»). Сезон проходит с огромным успехом! Самому Леониду Витальевичу гастроль в Киеве доставила большое внутреннее удовлетворение: ведь это был театр, в создании которого принимал участие и он! Немало сил и энергии ушло на организацию оперного дела в Киеве в 1919 году, и многое, что теперь цвело пышным цветом, было заложено им в те трудные дни.

За прошедшие годы выросли молодые национальные кадры артистов. Пора было подумать и о том, чтобы ставить оперы на родном языке. Однако первое время некоторые консервативно настроенные артисты отнеслись к введению украинского языка на сцене оперного театра недоброжелательно. Одним казалось, что украинский язык в пении неблагозвучен, другим просто не хотелось переучивать партии по-украински. Эти настроения мешали работе коллектива, внося раздоры в среду артистов.

Леонид Витальевич считал, что национальная украинская опера должна исполняться на родном языке, только тогда она станет истинно народным достоянием, приблизит искусство к народу. Уважая национальные традиции, стремясь помочь театру стать подлинно народным, Леонид Витальевич решил к следующему приезду на Украину разучить «Евгения Онегина» и «Лоэнгрину» на украинском языке.

И вот на его письменном столе появляются учебник украинского языка, словари, грамматика. Приглашенный преподаватель, помимо уроков языка, присутствует на музыкальных занятиях, проверяет произношение и четкость дикции в пении. Всего около двух месяцев понадобилось Леониду Витальевичу, чтобы в совершенстве овладеть украинским текстом партий Ленского и Лоэнгрин. Его природная восприимчивость к языкам и чуткое ухо музыканта помогли быстро схватить характерные особенности произношения, интонации украинского языка.

В ранней молодости украинское пение и язык очень нравились артисту. Теперь же, серьезно занявшись изучением украинского языка, он наслаждался его легкостью и музыкальностью.

На украинском переводе либретто «Лоэнгрин» он даже написал:

«Когда я, получив перевод Лоэнгрин на украинский язык и севши за рояль, пропел знаменитое обращение к Лебедю, я невольно закричал: «Да ведь это же звучит совсем по-итальянски — красиво, звучно, благородно и поэтично!»

Зимой 1926/27 года Собинов приезжает в Харьков. На вокзале его встречают друзья, коллеги. Начинаются приветствия. Речи произносятся на украинском языке. Среди собравшихся заметно смущение: а вдруг их дорогой гость нуждается в переводчике? Но вот ответное слово берет Собинов. Он говорит на чистом украинском языке, с образцовым произношением. Конец речи артиста тонет в возгласах одобрения и аплодисментах.

Приходит день репетиции. И здесь Собинов не только разговаривает, но и поет на украинском языке. И так в течение всех гастролей. За ним невольно перешли на украинский язык и другие артисты. Они пели и удивлялись: как это раньше не замечали — ведь действительно красиво звучит. Так Собинов как бы раскрыл глаза некоторым артистам украинской оперы на красоту и богатство их родного языка.

В газете «Харьковский пролетарий» о спектакле «Лоэнгрин» писали: «Молодая украинская опера имеет все основания гордиться: в ее ансамбле принимает участие Л. В. Собинов. Он прекрасно овладел украинским текстом партии, дает отчетливую дикцию и пленяет одухотворенностью украинской певучей речи. К трудной для него, как коренного москвича, «украинизации» Лоэнгрин Собинов подошел с исключительной добросовестностью, и такое культурное отношение к делу нашего московского гостя особенно резко бросалось в глаза по сравнению с остальными исполнителями... ясностью и выразительностью дикции они отнюдь не могут похвалиться».

Другой отзыв также подчеркивает совершенство украинского произношения Собинова, который «своей блестящей дикцией и замечательным украинским произношением служит как бы живым укором: «Учитесь, мол, у меня работать...»

Но у Собинова можно было учиться не только добросовестной работе, а и подлинно творческому отношению к молодежи театра. Став знаменитым певцом, он всегда помнил, как много лет назад неопытным юнцом пришел в Большой театр, как пел первый спектакль с Хохловым и Дейша-Сионицкой, как внимательны они были к нему, как терпеливо ждали, пока Авранек по многу раз подряд повторял одно и то же место арии Владимира Игоревича, отработывая каждую его интонацию.

Собинов помнил, насколько легче было репетировать, когда он видел подбадривающую улыбку Хохлова, когда дирижер снова просил повторить выход или останавливал квартет в прологе из-за того, что голос молодого тенора недостаточно сливался в ансамбле с другими. Помнил и так же чутко относился теперь к молодому поколению певцов.

В труппе харьковской и киевской опер в 1927 году служил П. М. Норцов, тогда еще молодой, начинающий артист (ныне народный артист РСФСР). Любимую партию Онегина ему довелось впервые спеть с Леонидом Витальевичем в Киеве 20 февраля 1927 года.

«Для меня этот день остался памятным на всю жизнь, — рассказывал П. М. Норцов на одном из вечеров памяти Л. В. Собинова^[16]. — В театре идут репетиции «Онегина». Моим волнениям нет предела... Поезд опоздал, и Леонид Витальевич приехал накануне спектакля поздно вечером. Конечно, репетиция не состоялась.

День спектакля. Я ни жив ни мертв. Придя на спектакль за два часа до начала, я стал гримироваться. Рядом была уборная Леонида Витальевича, он уже был в театре... Вдруг слышу звонкий голос: «А где мой Онегин?» Стук в дверь. Входит Леонид Витальевич Собинов.

— Мой Онегин, приятно познакомиться, я — ваш Ленский.

Увидев мое смущение, Леонид Витальевич... всячески старался вывести меня из моего взволнованного состояния. Через четверть часа я чувствовал себя совершенно спокойным, и мне казалось, что наша встреча не первая, а по меньшей мере сотая».

Весной 1930 года Леонид Витальевич еще раз посетил Ярославль.

Студенчество, учащиеся музыкального техникума, рабфаковцы, рабочие ярославских заводов и фабрик пришли слушать земляка, имя которого явилось символом величайших достижений русской музыкальной культуры. Старшее поколение местная интеллигенция также была здесь. Имя Собинова воскрешало в памяти многих студенческие годы, увлечение искусством. Музыкальная молодежь, любящая низвергать авторитеты, с завистью и в то же время с недоверием слушала рассказы о чудесном певце. Вот если бы им удалось послушать его в расцвете таланта! А сейчас... Не раз случалось возвращаться с концерта какого-нибудь заслуженного артиста разочарованным: расшатанный голос со следами хорошей школы, остатки большого мастерства и лишь изредка проблески былого вдохновения.

Но вот на сцену легкой походкой вышел высокий, полный, уже очень немолодой человек. На висках его серебрилась седина, но взгляд все еще прекрасных глаз был полон жизни. Его сопровождал худенький пианист, казавшийся совсем маленьким в сравнении с крупной фигурой артиста. «Собинов, Собинов!» — понеслось по залу. И зал задрожал от аплодисментов. Растроганный теплой встречей, артист кланялся, и лицо его, озарившееся улыбкой, сразу помолодело. Наконец рукоплескания смолкли, и в зале воцарилась напряженная тишина. Собинов дал знак

аккомпаниатору...

Невольно к этим грустным берегам Меня влечет неведомая сила..

С первых же пропетых фраз Собинов завладел вниманием слушателей. Поразила прежде всего свободно льющаяся русская речь. Простые и прекрасные слова музыкального речитатива произносятся певцом с максимальной жизненной правдой разговорной речи, но в то же время сохраняют всю строгую музыкальность своей основы.

Напевный речитатив Князя сменяется широкой мелодией, в которой изливает он свою скорбь о давно минувшем, молодом счастье, утерянном навсегда. Глубокое раздумье человека, ушедшего в воспоминания о самом дорогом, близком сердцу, западает в душу, будя в ней ответные чувства. Каждое слово, ясно и четко произносимое Собиновым, приобретает особый смысл, и слушатель испытывает огромное наслаждение, вновь и вновь погружаясь в красоту родного языка.

Великое мастерство в соединении с истинным вдохновением художника покоряло и захватывало.

...С концерта не хотелось уходить. Давно уже были спеты все номера программы. А Собинов пел еще и еще — все, что ни просила молодежь, плотной стеной стоявшая у рампы, заполняя все проходы партера. К звонким юношеским выкрикам присоединяют свои голоса и те, кто слышал Собинова в его молодые годы. Они вновь во власти замечательного артиста, и на склоне лет сохранившего молодость своего творчества.

«Свадьба» Даргомыжского, «На заре туманной юности» Гурилева, «Средь шумного бала», «Ни слова, о друг мой» Чайковского — все эти жемчужины русской вокальной лирики звучали непередаваемо прекрасно, так, как пел их только он, Собинов.

Слушатели, молодые и старые, уходили с концерта потрясенные, унося чувство глубокой радости и благодарности великому артисту за счастливые минуты высокого наслаждения искусством.

Гуляя по улицам родного города, Леонид Витальевич испытывал радостное чувство. До чего же изменился Ярославль за эти годы! Там, где раньше теснились разнокалиберные деревянные домишки, стояли в лесах красивые здания, вместо неровной, с выбоинами булыжной мостовой — асфальт.

Из тихого провинциального губернского городка средней руки Ярославль превратился в индустриальный центр. Вырастали новые городские районы. В дни молодости Собинова город, если идти в сторону бывшего Романовского шоссе, кончался перед Загородным садом, где помещалась больница. Дальше тянулись пустыри, поля и деревни. Теперь

же здесь развернулась стройка многоэтажных жилых домов, прокладывался широкий проспект Шмидта, а по Романовскому (теперь Тутаевскому) шоссе на несколько километров закладывалось строительство новых заводов гигантского Резино-асбестового комбината.

В городе открылись новые школы, клубы, кино, картинная галерея, местный краеведческий музей. Вместо прекратившего свое существование после революции юридического демидовского лицея — Педагогический институт. При Пединституте — рабфак с энергетическим и педагогическим отделениями. Возникло около десятка средних специальных учебных заведений, среди них техникумы: музыкальный, художественный, театральный.

В домах — радио, телефоны, электрическое освещение, новые линии трамвая соединяют отдаленные районы с центром города, центральные улицы оживлены: автомобили легковые и грузовые мчатся во всех направлениях.

Как непохоже было то, что видел теперь Леонид Витальевич, на его детские воспоминания! Долго бродил он по бульвару и набережной. Светило яркое солнце, старые липы стояли в цвету, наполняя ароматом воздух. Родная Волга катила спокойные воды, на горизонте узкой полосой синели сосновые леса. Леонид Витальевич с улыбкой вспоминал мальчишеские проказы, веселые путешествия на Верхний остров, вечерние катанья на лодках с песнями под гитару. И сейчас, как тогда, звенели над Волгой молодые голоса, только песни уже были иные.

Под впечатлением последней поездки по Волге и пребывания в родном городе Собинов сочинил несколько стихотворений. Одно из них посвящено описанию Ярославской ярмарки.

Так в трудах, творческом отдохновении, заботах и радостях шло время. ...Между тем годы брали свое. Развившаяся за последнее время болезнь сердца настойчиво напоминала о себе и плохо поддавалась лечению. Бывали периоды, когда врачи предписывали Собинову полный покой. В 1932 году Леонид Витальевич пел в опере только два раза: Ленского в молодежном студенческом спектакле Ленинградской консерватории и на сцене Большого театра. Но артист не хочет сдаваться без боя. Если нельзя петь в опере, он будет выступать с концертами — это менее утомительно. И пусть между концертами в Москве, на периферии приходится делать все более длительные перерывы, он все равно будет петь, потому что без музыки, песни нет для него и жизни.

Весной 1933 года Большой театр торжественно отмечал тридцатипятилетие артистической деятельности Леонида Витальевича. В

юбилейный спектакль 24 мая был поставлен третий акт «Лоэнгрина» и две картины из «Евгения Онегина» — бал у Лариных и сцена дуэли. В собиновском спектакле участвовали лучшие артистические силы Большого театра: постоянная партнерша Леонида Витальевича А. В. Нежданова (Эльза), П. М. Норцов (Онегин), И. С. Козловский (Трике), М. О. Рейзен (Зарецкий), А. С. Пирогов (Тельрамунд).

В адрес юбиляра поступило письмо, подписанное К. Е. Ворошиловым.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОМИТЕТ Москва —
Кремль

24 мая 1933 г.

Народному артисту Республики Л. В. СОБИНОВУ.

Дорогой Леонид Витальевич!

Правительственная Комиссия по руководству Государственным Академическим Большим Театром горячо приветствует Вас, выдающегося мастера вокально-оперного искусства, в день 35-летнего юбилея Вашей художественной артистической деятельности.

Правительственная Комиссия с большим удовлетворением отмечает Вашу непрерывную художественную артистическую деятельность в советском театре, Ваше исключительно талантливое служение советскому искусству.

Правительственная Комиссия вошла в Президиум Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР с ходатайством о награждении Вас ко дню Вашего 35-летнего юбилея в ознаменование Ваших заслуг перед советским искусством орденом Трудового Красного Знамени Союза ССР.

Желаем Вам еще долгие годы продолжать Вашу выдающуюся артистическую деятельность. По поручению Правительственной Комиссии
К. Ворошилов.

Трогательно выразили юбиляру свою любовь старые рабочие Большого театра — они преподнесли Леониду Витальевичу деревянную лиру, сделанную ими из старых досок сцены Большого театра, на которой прошла вся творческая жизнь великого артиста.

К. С. Станиславский, будучи в отъезде, прислал юбиляру письмо, которое зачитал И. М. Москвин:

«Сегодня Правительство высокой наградой отмечает Ваши большие заслуги. Толпы Ваших почитателей разбросаны по всей стране и за ее пределами, они кричат Вам здесь и издали: «Слава Собинову! Хвала Собинову! Да здравствует Собинов! Благодарность, удивление и преклонение перед Собиновым!..» Вы родились в сорочке, жили в плаще, при шпаге. И я уверен, что, когда придет к Вам старость, Вы не наденете

теплого халата с туфлями. Крепко обнимаю Вас, поздравляю, думаю о нашей давнишней дружбе.

Сердечно любящий Вас К. Станиславский».

Леонид Витальевич был счастлив. Юбилейные торжества заставили его мысленно окинуть взором пройденный путь и задуматься над будущим. С чистой совестью он мог сказать, что выполнил завет директора гимназии. Да, он не зарыл свой «голосовой талант» в землю, не растратил дары, щедро отпущенные природой. Как прилежный садовник в упорном труде он растил и берег свой талант, развивал и совершенствовал способности.

Труд его как артиста теперь завершен. Здоровье стало не то. Врачи все настойчивее требуют прекращения не только сценических, но и концертных выступлений. Да и сам он, в особенности после того как однажды в середине спектакля ему сделалось дурно, пришел к заключению, что пора оставить сцену. Годы, полнота мешали создавать внешне убедительные образы, а одышка сказывалась на короткости дыхания. С каждым новым годом приходилось отказываться от той или другой партии. Склонный к юмору, Леонид Витальевич, всмотревшись на одном из спектаклей «Демона» в свою отраженную зеркалом внушительную фигуру, тут же сымпровизировал двустишие:

Среди актерских образин Скорей я грузен, чем грузин..

Да, пора было уходить, несмотря на то, что голос звучал еще прекрасно, а сценическое мастерство заставляло забывать о годах!

Существуют разные взгляды на то, когда певцу надлежит кончать свою карьеру. По-разному решают этот тяжелый вопрос и сами артисты.

Одни» покидают сцену в полном блеске дарования потому, что не в силах вынести возможного в дальнейшем охлаждения к ним публики. У других ранний уход мотивируется повышенной требовательностью к себе. Такой артист, однажды усомнившись в качестве своего исполнения, считает недопустимым продолжать артистическую деятельность. Так поступил, например, любимец москвичей П. А. Хохлов, покинувший Большой театр в расцвете творческих сил.

Собинов при всей огромной требовательности к себе как к художнику держался противоположного мнения. Он считал, что должен своей артистической деятельностью служить примером молодым, начинающим оперным певцам. Эту мысль он точно сформулировал в письме к И. В. Ершову в день тридцатилетия сценической деятельности друга:

«Дорогой товарищ и друг Ваня, — писал Собинов, — вчера я прочел в вечерней «Красной газете» беседу с тобой, в которой ты объясняешь, почему хочешь покинуть оперную сцену.

Позволь сегодня в день твоего тридцатилетнего служения Мариинскому театру высказать и мне свои соображения по этому поводу.

Я думаю, что своим ничем не оправданным уходом не только дашь дурной пример нам, твоим сверстникам, но и произведешь обескураживающее впечатление на поколения, идущие нам на смену.

Карьера наша так хрупка, нашедших правильную дорогу так мало, что молодежи нужны образцы — и умения сохранить голос, несмотря на долгую работу, и высокого сценического искусства. Эти образцы должны служить стимулом. И не уходить надо со сцены, а держаться на ней возможно дольше по примеру великого Петрова»

Невольно вспомнив это письмо, написанное более восьми лет назад, Леонид Витальевич улыбнулся. Оно подействовало! Иван Васильевич Ершов еще долго продолжал волновать зрителей своим могучим искусством.

Тогда, восемь лет назад, он сам был еще героем. И вот подведен итог тридцатипяти, даже тридцатишестилетней сценической деятельности. Пришло время — пусть цветет молодежь! «Мы, старики, свое дело сделали», — весело говорил Собинов. И только очень близкие друзья угадывали нотку сожаления в его голосе.

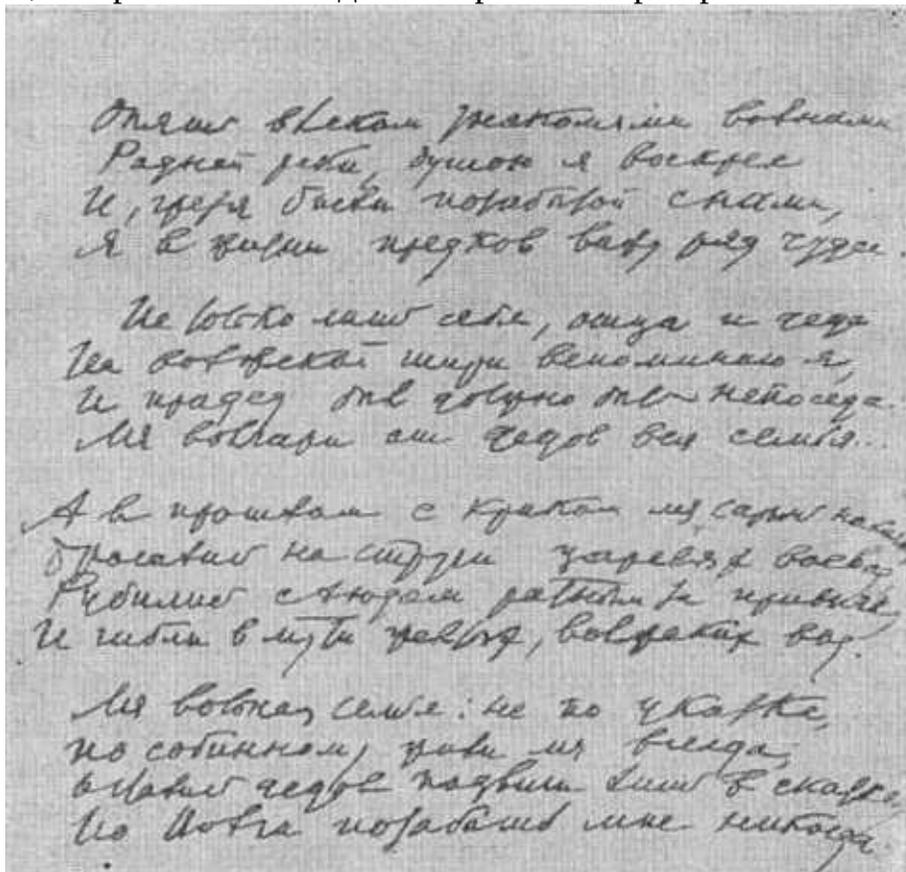
Вполне естественно чувство грусти у каждого человека, вынужденного расстаться с любимым делом, которому отдал всю жизнь — будь то артист, художник или рабочий. Но Леонид Витальевич гнал от себя грустные мысли. Не в его характере было предаваться унынию. Несмотря на годы и ухудшившееся состояние здоровья, он был все так же жизнерадостен, энергичен, страстно влюблен в жизнь. Как всегда в течение всей жизни, внимательно следил за политикой, горячо радовался успехам социалистического строительства, росту кадров молодых специалистов. Он давно решил, что, когда покинет сцену, займется педагогической деятельностью. Растить артистическую молодежь, передавать ей свой богатый артистический опыт, помогать овладевать вокальным мастерством — в этом Собинов видел теперь свой гражданский долг художника.

О том, что Л. В. Собинов интересуется вопросами воспитания вокалистов, знал К. С. Станиславский. Они нередко подолгу засиживались, обсуждая эту тему.

Константин Сергеевич в это время руководил оперным театром, выросшим из бывшей Оперной студии Большого театра. В репертуаре театра было много удачных постановок, среди них «Царская невеста», «Майская ночь», «Борис Годунов», «Пиковая дама». Выросли талантливые артисты: Гольдина, Мельтцер, Панчехин, Платонов, Детистов и другие. В

коллективе строго проводился принцип равенства всех его участников: сегодня артист пел заглавную партию, а завтра был рядовым хористом.

Осуществляя свои стремления реформировать оперный спектакль, насытить его жизненной правдой, Станиславский, несмотря на искреннее желание строго следовать музыке, все же в самой методике работы исходил из своего опыта режиссера драматического театра. Всей душой ненавидя дилетантизм, он работал в постоянном контакте с опытными специалистами-музыкантами и вокалистами. В театре часто можно было встретить А. В. Нежданову, М. Г. Гукову, А. В. Богдановича. Оркестром одно время дирижировал В. И. Сук. И когда Сук накладывал свое «вето» на какую-нибудь постановочную идею Станиславского, тот беспрекословно подчинялся, так как при всем опыте оперного режиссера не чувствовал себя достаточно свободно в вопросах специфики оперного искусства. Естественно, что ему хотелось иметь постоянного помощника, опытного мастера, близкого по духу, по устремлениям. Всякий раз, когда Станиславский задумывался над этим вопросом, он невольно вспоминал о Леониде Витальевиче. Из прежних бесед с ним Станиславский вывел заключение, что работа в молодом Оперном театре привлекает Собинова.



Стихотворение Л. В. Собинова (факсимиле).

— Соглашайтесь, дорогой друг! — уговаривал он Леонида Витальевича. — Я помню ваш опыт с режиссированием «Богемы». О нем я сужу не по спектаклю, а по вашим репетициям, за которыми следил. Вы имеете подлинное чутье сцены — и именно оперной. Вы идеально владеете вокальной дикцией, а эта сторона в нашем театре, увы, пока еще не на высоте... Наконец, вы сможете передать нашей молодежи ваш личный опыт первоклассного мастера... А ансамбль? Разве можно было в условиях работы на казенной сцене достигать полного художественного единения хора, солистов и оркестра? Помните, какой сюрприз преподнес вам Купер на премьере «Богемы»? Наша с вами задача — воспитание коллектива, не отдельного артиста. Вы скажете, что сейчас вы сможете работать над этим и в Большом театре. Но... — Станиславский поморщился. — Я-то знаю, как трудно переучивать «старую гвардию»: и солистов и хористов... Ведь в конце концов из моей затеи со студией Большого театра вышло мало толку. Работа велась с несколькими энтузиастами, а в основном с молодежью. Старое поколение, те ходили больше вокруг да около, с понимающим видом посматривали на мою лабораторную работу над отдельными отрывками и воображали, что они научатся с одного лицезрения! Нет! — Константин Сергеевич раскатисто рассмеялся. — Наблюдая за бегуном, сам быстрее не побежишь! Мы с вами отлично знаем это... И главное, — заключил Станиславский, считая вопрос как бы уже решенным, — ваше честное имя большого художника, ничем и никогда не погрешившего против искусства, ваше благоговейное отношение к своему делу, скромность, трудолюбие, высокая принципиальность, это ли не пример для артистической молодежи? Мы должны воспитывать не только артиста, но и человека...

Леонид Витальевич смущенно пытался прервать панегирик в свой адрес, но Станиславский, взяв его руки в свои, заставил выслушать до конца и объявил, что он уже беседовал в Наркомпросе, встретил там полную поддержку, что на днях он уезжает за границу и надеется, что за это время Леонид Витальевич обдумает его предложение и согласится.

И Леонид Витальевич согласился стать заместителем заведующего художественной частью Оперной студии имени К.-С. Станиславского.

А несколько дней спустя Собинов читал письмо Станиславского:

«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 маете ре 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, в 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».

...Выйдя из дому в один из весенних дней, Леонид Витальевич как-то по-особому взглянул на мир. Ему казалось, будто и солнце сегодня светит ярче и воздух необыкновенно бодрящий Сощурившись, он с минуту постоял, натягивая перчатку на руку, потом легкой, молодой походкой зашагал по Большой Дмитровке. Он шел в театр, который должен был стать его вторым домом. Его ожидали. Весь коллектив в полном сборе, хотя не хватало еще десяти минут до назначенного часа. «Школа Константина Сергеевича!» — отметил он про себя. По тому, как осветились радостью горевшие любопытством и ожиданием молодые лица, как искренно прозвучали слова первых приветствий, Леонид Витальевич почувствовал, что здесь ему будет хорошо работать. Он обвел улыбающимся взглядом собравшихся. Вон в самой середине сидит Мария Леопольдовна Мельцер, великолепная Татьяна. Немного поодаль — не менее талантливая М. С. Гольдина, справа — А. Г. Детистов, Г. М. Бушуев, Н. Д. Панчехин...



Л. В. Собинов, Л. В. Нежданова, К. С. Станиславский.

— Ну, друзья, давайте побеседуем, — предложил Леонид Витальевич. — Драматическая фраза должна быть не только сказана, но и спета. В этом я вижу основу своей задачи. 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», — пояснил Собинов, заметив тень недоумения, пробежавшую по лицу сидевшего в первом ряду чрезвычайно внимательного юноши. — 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 творческой радости.

Так вот, друзья мои, я не собираюсь говорить длинной речи, — заключил Собинов, — прошу вас только отнестись ко мне товарищески, с возможной искренностью и дружеским расположением, помня о том, что мы работаем в театре Станиславского и должны быть достойны его имени.

С этого дня началась большая дружба между Собиновым и молодыми артистами.

В воспоминаниях артистов Оперной студии имени К. С. Станиславского, несмотря на короткий срок, который удалось проработать там Л. В. Собинову, ярко запечатлелся его облик как чуткого и вдумчивого руководителя. Любовь к молодежи воодушевляла Леонида Витальевича, и он работал с необычайной энергией и подъемом, успев за три месяца почти полностью пройти оперу «Дон Пасквале» и приготовить программу концерта «Пушкин в музыке». Леонид Витальевич часто посещал репетиции и учил молодежь, как глубже вживаться в образ, тоньше проникать в замысел композитора. Внимательно ознакомившись со всей труппой, Леонид Витальевич выдвинул из числа хористов на первые партии А. И. Орфенова, ныне заслуженного артиста РСФСР. Постановка «Дон Пасквале» — оперы, в которой Собинов когда-то дебютировал в миланском театре «Ла Скала», проходила под его непосредственным руководством. Помещений для репетиционной работы у студии было недостаточно, и Леонид Витальевич охотно приглашал молодежь к себе. Атмосфера занятий носила непринужденный характер. Леонид Витальевич в промежутках между делом часто демонстрировал студийцам напетые им пластинки, декламировал свои стихи.

Он не довольствовался только подготовкой вокальной стороны оперы, но входил также во все детали постановки: требовал осмысленности

перевода, воевал против ненужных отступлений от оригинала. Его богатейший сценический опыт позволял ему свободно ориентироваться и в вопросах чисто режиссерских. Так, благодаря неоднократному вмешательству Леонида Витальевича, были устранены излишне сложные мизансцены, отчего спектакль значительно выиграл.

...Репетировали «Евгения Онегина». Шла сцена в саду — объяснение Онегина с Татьяной. Несмотря на усилие артистов и режиссера, она явно не клеилась...

Леонид Витальевич долго сидел, слушал, смотрел, потом неожиданно встал: «Дайте, я покажу» — и пошел на сцену. Вместо пожилого, полного человека артисты увидели подлинного Онегина — молодого, с барственной осанкой, немного рисующегося своим благородством. Почувствовав рядом с собой такого партнера, по-иному стала подавать реплики и артистка, игравшая Татьяну. Этот блестящий показ стоил многих напрасно потраченных усилий режиссуры...

Наступившее лето прервало работу Леонида Витальевича. Вместе с женой и дочерью он поехал отдыхать за границу. Посетил Милан — город, особенно дорогой ему по воспоминаниям. Встречи со старыми друзьями — итальянскими певцами и музыкантами — были очень теплыми.

Незаметно подкралась осень. Пора было возвращаться на родину.

«Еду домой и радуюсь, что сердце в общем в порядке. Очень соскучился по дому и по работе», — писал он из Берлина 8 октября.

Остановившись в Риге, Леонид Витальевич не вытерпел и позвонил по телефону в Москву, интересуясь ходом работ в Оперной студии. В одном из санаториев близ Риги лечился В. И. Качалов. Собинов поехал навестить старого друга. Веселый, жизнерадостный, он с увлечением делился с Качаловым своими планами. Его очень занимала будущая работа в Академии вокального мастерства (предполагалось, что такая Академия будет организована при Большом театре). Затем перешли на воспоминания.

«Он не захотел войти в комнату, и мы остались на воздухе, в саду, — рассказывал В. И. Качалов. — Леонид Витальевич говорил о партии Ленского, которую ему как-то пришлось петь на украинском языке. «Послушай, как это хорошо звучит!» — сказал он и потихоньку запел. Санаторные больные один за другим повылезали из окон и дверей дома: как ни тихо он пел, нельзя было не узнать знаменитого собиновского пиано. А потом, когда Леонид Витальевич уехал, они все жалели, что он так мало побыл с нами: «Ведь это был Собинов! Ах, почему же он так мало пел!...»



Л. В. Собинов.

16 октября он рассчитывал быть в Москве. Но смерть распорядилась иначе. 14 октября 1934 года перестало биться сердце великого артиста, навеки умолк певец, так щедро даривший людям радость, надежду,

счастье...

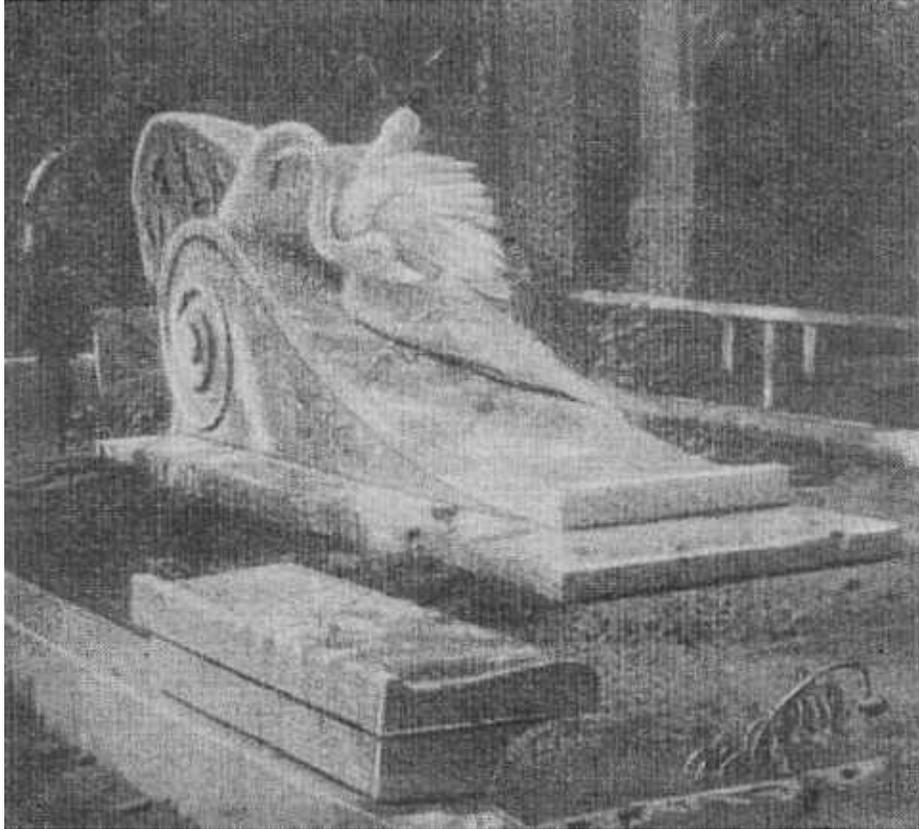
Вот что писал председатель ЦИКа М. И. Калинин в телеграмме вдове Леонида Витальевича Собинова, Нине Ивановне:

«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. Калинин».

...На гражданской панихиде в полпредстве прозвучали первые прощальные речи. Перечисляя исключительные заслуги Собинова в области русского искусства, поверенный в делах СССР в Латвии особо подчеркнул, что Собинов до конца остался вместе со своим народом, «не обменял родину на чековую книжку в заграничном банке и остался верным сыном своей социалистической рабоче-крестьянской страны... и трудовой народ, рабочие и крестьяне, заявившие свое право на культуру и искусство, платили Собинову любовью и признательностью».

Днем 17 октября траурный поезд прибыл в Москву.

Многотысячная толпа, обнажив головы, провожала любимого артиста до Большого театра. До позднего вечера, несмотря на дождь, не прекращался нескончаемый поток желающих отдать ему последний поклон...



Памятник на могиле Л. В. Собинова (работы В. И. Мухиной).

— Спасибо тебе, что ты жил с нами, работал с нами, пел нам! Ты пропел нам свою песнь, чудесную, как твоя жизнь, и прожил с нами жизнь, прекрасную, как твоя песнь. Прими наш земной поклон за ту неповторимую радость, которую ты нам подарил и своей песнью и своей жизнью.

С такими словами обратился В. И. Качалов к усопшему другу.

Мало кто, как Собинов, любил жизнь и умел радоваться ей. И потому и искусство его было солнечно и прекрасно. Великий дар — вселять в людей радость. Обладают этим даром лишь немногие. И Собинов был одним из них.

...Дебют молодой певицы Т. Олейниченко! Четырехсотый спектакль «Ивана Сусанина»! В партии Кармен солистка Софийского оперного театра! Юбилей народного артиста Союза ССР А. Пирогова! И так почти каждый день. Каждый новый день приносит большую радость и коллективу лучшего в стране театра и тысячам зрителей, многие из которых приезжие из самых различных городов нашей необъятной Родины.

Но есть один день в году, когда вот уже более двадцати лет со сцены Большого театра неизменно звучит чудесная музыка Чайковского. Это

бывает в разгар весны, когда вся Москва утопает в сирени. Сирень в садах, в парках, на лотках у цветочниц, в руках у девушек и юношей. В этот день нежный аромат весны врывается и в зрительный зал Большого театра. О весне говорят букеты цветов, летящие на сцену из партера, лож, ярусов зрительного зала, светлая лучезарная музыка «Евгения Онегина», особенно праздничное настроение артистов, исполняющих партии Онегина, Татьяны, Трике, Ленского.

День этот — 26 мая — день рождения лучшего Ленского, какого только знали оперные сцены мира, — Леонида Витальевича Собинова.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Л. В. СОБИНОВА

1872 — 7 июня (26 мая). В семье торгового служащего ярославского мещанина Виталия Васильевича Собинова родился сын Леонид.

1881 — Поступление в гимназию.

1888 — Первое успешное выступление на гимназическом благотворительном вечере (сольная партия в хоре из оперы Вильбоа «Наташа, или Волжские разбойники»).

1890 — Окончание гимназии

Поступление на юридический факультет Московского университета

1891, январь — Поступление в хор украинской труппы.

1892 — Постановка оперы Масканыи «Сельская честь» силами учеников Филармонического училища. Участие в хоре студентов Университета Знакомство Л. В. Собинова с П. А. Шостаковским.

1892 — Начало занятий в московском Филармоническом училище по классу А. М. Додонова

1893 — Л. В. Собинов переведен сразу на третий курс Филармонического училища.

1894 — Участие в спектаклях итальянской оперы Выступление в партии Арлекина (опера Леонкавалло «Паяцы»),

1894 — Окончание Университета. Пехотное училище

1895 — Начало занятий адвокатурой

1896 — Переход из класса А. М. Додонова в класс А. А. Сантагано-Горчаковой. Первое выступление в Керзинском музыкальном кружке

1897, весна — Окончание Филармонического училища

Дебют в Большом театре (партия Синодала в опере А. Г. Рубинштейна «Демон»),

4 сентября — Первое выступление: партия Баяна в опере Глинки «Руслан и Людмила».

1898, январь — Выступление в партии Владимира Игоревича (опера Бородина «Князь Игорь»),

1898, апрель — Первое выступление в партии Ленского (опера Чайковского «Евгений Онегин»),

Новые партии Фауст (опера Гуно «Фауст»), Ионтек (опера Монюшко «Галька»), Альфред (опера Верди «Травиата»), Герцог (опера Верди

«Риголетто»)

1899, лето — Гастроли Собинова и Шаляпина в Одессе.

Собинов навсегда отказывается от адвокатской деятельности.

1899 — Выступление в партии Андрея (опера Чайковского «Мазепа»).

1900 — Джеральд (опера Делиба «Лакме»),

1900 — Берендей (опера Римского-Корсакова «Снегурочка»),

1901 — Самозванец (опера Мусоргского «Борис Годунов»), Князь (опера Даргомыжского «Русалка»),

Работа над партией Хозе (опера Бизе «Кармен»),

1901, март — Первые гастроли в Петербурге (антреприза Любимова-Фигнера).

Декабрь — Первое выступление в петербургском Мариинском театре (Ленский).

1901 — Партия Мурри (одноактная опера Кюи «Сын мандарина»).

1902 — Партия Ромео (опера Гуно «Ромео и Джульетта») в Большом театре.

1903 — Новые партии: Надир (опера Бизе «Искатели жемчуга»)

1904 в Большом театре; Ромео (опера Гуно «Ромео и Джульетта») в петербургской итальянской опере.

1904 — Гастроли в миланском оперном театре «Ла Скала»; партия Эрнесто (опера Доницетти «Дон Пасквале»),

1905 — Избрание Собинова почетным членом Общества помощи нуждающимся студентам.

1905–1906 — Выступления в миланском театре «Ла Скала» в партиях Фра-Дьяволо (опера Обера «Фра-Дьяволо»), Альфреда (опера Верди «Травиата»), Де-Грие (опера Масснэ «Манон»).

1907 — Сезон в Монте-Карло; оперы «Дон-Пасквале», «Риголетто», «Мефистофель» Бойто.

Декабрь — Десятилетие сценической деятельности. Большой театр — партия Вертера (опера Масснэ «Вертер»). >907 — Новая постановка «Снегурочки» в Большом театре.

1908 — Гастроли в Мадриде (оперы «Манон», «Мефистофель», «Искатели жемчуга»).

1909–1910 — Концерты в Лондоне, Берлине, Париже. Новые партии в Большом театре: Левко (опера Римского-Корсакова «Майская ночь»), Лоэнгрин (опера Вагнера «Лоэнгрин»).

1910 — Постановка «Богемы» (опера Пуччини) в Большом театре. 1911—Дебют Собинова в качестве режиссера (совместно с В. П. Шкафером). Партия Рудольфа в этой опере.

1911—Постановка оперы Глюка «Орфей» в Петербурге. Выступление в партии Орфея.

Избрание в директора Музыкального филармонического общества и Русского музыкального общества.

1912 — Партия Вильгельма Мейстера (опера Тома «Миньон»),

1913 — Партия Владимира Дубровского (опера Направника «Дубровский»),

1914 — Концертная деятельность в пользу раненых.

Партия Каварадосси (опера Пуччини «Тоска»)

1917 — Собинов — первый выборный директор Большого театра.

Апрель — 20-летие годовщины дебюта в Большом театре.

1918 — Работа над образом Германа (опера «Пиковая дама» Чайковского). Выступление в театре Музыкальной драмы. Концертная поездка по Украине

1919 — Собинов — председатель Музыкального комитета Всеукраинского отдела искусств в Киеве.

1920 — Собинов — заведующий подотделом искусств Севастопольского наробраза.

1921—Директор Большого театра.

Широкая концертная деятельность среди рабочей аудитории.

1923 — Избрание депутатом Моссовета. Речь на торжественном заседании, посвященном 100-летию Большого театра. Получение звания Народного артиста Республики.

1926 — Гастроли на Украине.

1925–1933 — Концертные поездки по городам Советского Союза.

1933 — 35-летие сценической деятельности. Награждение орденом Трудового Красного Знамени.

1934 — Начало работы в Оперной студии имени К. С. Станиславского.

14 октября — смерть Л. В. Собинова.

КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР Л. В. СОБИНОВА

Глинка

1. «Финский залив».
2. «Заздравный кубок».
3. «Как сладко с тобою мне быть».
4. «К ней».
5. «Северная звезда».
6. «Ночь осенняя».
7. «Победитель».
8. «Не искушай» (дуэт).
9. «Прости меня, прости» (дуэт).
10. «Воспоминание» (дуэт).
11. «Венецианская ночь».
12. «О, милая дева».
13. «Прощальная песня» (с хором).
14. «Колыбельная песня» (с хором).

Даргомыжский

1. «Свадьба».
2. «Мне грустно потому».
3. «Что мне до песни».
4. «Чаруй».
5. «Ванька, Танька» (дуэт).
6. Ария Князя (опера «Русалка»).

Чайковский

- 1 «Ни слова, о, друг мой».
2. «Средь шумного бала».
3. «Я тебе ничего не скажу».
4. «Уж гасли в комнатах огни».
5. «В эту лунную ночь».
6. «Погоди».
7. «За окном в тени мелькает».
8. «Серенада» («О, дитя, под окошком твоим»),
9. «Слеза дрожит».
10. «Ночи безумные».
11. «О, если б знали вы».
12. «Растворил я окно».
13. «Хотел бы в единое слово».
14. «Скажи, о чем в тени ветвей».
15. «Средь мрачных дней».
16. «Забыть так скоро».
17. «И больно и сладко».
18. «Отчего?»
19. «Соловей».
20. «Снова, как прежде».
21. «Ромео и Джульетта» (дуэт).
22. Ария Ленского (опера «Евгений Онегин»).

Мусоргский

1. «Ой честь ли то молодцу».
2. «На Днепре».
3. «Полководец».
4. «Семинарист».

Римский-Корсаков

1. «Звонче жаворонка пенье».
2. «Не ветер, вея с высоты».

3. «О чем в тиши ночей».
4. «Пленившись розой, соловей».
5. «В темной роще запел соловей»
6. «На холмах Грузии».
7. «На нивы желтые».
8. «Искусство».
9. «Горними тихо».
10. «Пан» (дуэт).
11. «Песня песней» (дуэт).
12. Ария Садко — «Кабы была у меня-золота казна».
13. Ария Лыкова (опера «Царская невеста»),
14. Песня кузнеца Вакулы из оперы «Ночь перед Рождеством».
15. Ария Левко (опера «Майская ночь»).
16. Ария Берендея (опера «Снегурочка»).

Балакирев

1. «Еврейская мелодия».
2. «Грузинская песня».
3. «Испанская песня».
4. «Сон».
5. «Ты пленительной неги полна».
6. «Песнь».
7. «Взгляни, мой друг».
- 8 «Запевка».
9. «Я пришел к тебе с приветом».

Рахманинов

1. «У моего окна».
2. «Ночь печальна».
3. «Сей день я помню» (поев. Л. В. Собинову)
4. «Ветер перелетный» (поев. Л. В. Собинову).
5. «Я не пророк».
6. «Как мне больно».

7. «Не может быть».
8. «Не пой, красавица».
9. «Покинем, милая».
10. «Погоди, я молю».
- И. «Они отвечали».
12. «Я опять одинок».
13. «О нет, молю, не уходи».
14. «Давно ль, мой друг»
15. «Буря» (поев. Л. В. Собинову).
16. «Арион» (поев. Л. В. Собинову).
17. «Какое счастье» (поев. Л В. Собинову).

Кюи

1. «Пускай мечтатели осмеяны».
2. «Ты и вы».
3. «Тучка».
4. «Пью за здравие Мери».
5. «Сеятель».
6. «Если жизнь тебя обманет».
7. «К Неману».
8. «Кинжал».
9. «Вчера меня ласкало счастье».
10. «Туча».
11. «Сожженное письме».
12. «Юношу, горько рыдая».
- 13 «Переселить я в чашечку лилеи».
14. «Его стихов пленительная сладость».
15. «Слети к нам тихий вечер».
16. «Дробится и плещет».
17. «Отчего».
18. «Труд».
19. «Недавно обольщен».
20. «Ты не любишь».

Танеев

1. «Как нежишь ты, серебряная ночь» (дуэт).

Рубинштейн

1. «Клубится волною».
2. «Скинь чадру».
3. «Не будь сурова».
4. «Горные вершины» (дуэт).

Гурилев

1. «Разлука».

Аренский

1. «Небосвод ослепительно синий».
2. «Я на тебя гляжу с улыбкой».
3. «Знакомые звуки».
4. «Страстью и негою» (из оперы «Рафаэль»).

Ипполитов-Иванов

1. «Ландыши, лютики».
2. «Ты шелест нежный листка».
3. Ария Эрекле из оперы «Измена».

Глиэр

1. «Берберская песня».

Гречанинов

1. «Ночь».
2. «Она была твоя».
3. «Грезы» (дуэт).
4. «Расцветали в поле цветики» (опера «Добрыня Никитич»),

Черепнин

1. «Свечка догорела».
2. «Царскосельское озеро».
3. «Тихой ночью».

Голованов

1. «Свеж и душист твой роскошный венок».

Конюс

1. «Я полон дум».
2. «Колокольчики мои».
3. «Все спит кругом».
4. «О, боже, как хорош».
5. «Нет, не жди ты».
6. «Касатик».
7. «Я был опять в саду твоём».
8. «Роящимся мечтам лететь...»
9. «Весна».

Сахновский

1. «Часы».
2. «Вечерняя звезда» (трио).

Николаев

1. «Поэтов нет».
2. «Постой, здесь хорошо».
3. «Чем тоске, я не знаю, помочь».
4. «Черемуха».
5. «Я помню».

Давыдов

1. «Какое счастье».
2. «Бьется сердце беспокойное».
3. «Меня усыпишь».
4. «Взошла звезда».
- 5 «Ты не спрашивай».

Багриновский

1. «Я пою оттого».
2. «В лес идем».
3. «Отдай мне эту ночь»
4. «Колокольчики».

Ренчицкий

1. «Безумная ночь».
2. «Ночь нежна».
3. «Листок из альбома».

Корещенко

1. «Предраассветно лепестковый».

Зиринг

1. «Только встречу улыбку твою».

Померанцев

1. «Полно спать» (трио).

Народные песни

1. «Последний нынешний денечек» (с хором).
2. «Уж я золото хороню».
3. «Уж я полем шла».
4. «Ах ты, ноченька».

Каччини

1. «Амарилли» (XVI в.).

Теналия

1. «Мадригал» (XVI в.).

Моцарт

1. «Романс из оперы «Cosi fan tutte».

Глюк

1. Ария Адмета из оперы «Альцеста».
2. Ария Орфея из оперы «Орфей и Эвридика».

Масканы

1. Романс из оперы «Друг Фриц».

Бетховен

1. «Аделаида».

Шуберт

1. «Привет тебе».

Шуман

1. «Желание».
2. «Венецианская песнь».
3. «Лунная ночь».
4. «Слеза».
5. «Когда слетит к нам чудный май».
6. «Былые грезы».
7. «Я не сержусь».

Вагнер

1. «Вальтер перед собранием мастеров» (опера «Нюрнбергские мастера пения»).
2. Любовная песнь Зигмунда (опера «Валькирия»),

Верди

1. Дуэт из оперы «Сила судьбы»

Гуно

- I. «Долина»

Массне

- 1 Осенние думы 2 Строфы Оссиана из оперы «Вертер»

Пуччини

1 Ария Каварадосси из оперы «Тоска»

Тости

1 «Апрель»

2 «Нинон»

ОПЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР Л. В. СОБИНОВА

Вагнер „Моряк-скиталец“ Рулевой 1894 Москва
Леонкавалло „Паяцы" Арлекин 1894 Москва
Рубинштейн „Демон“ Синодал 1897 Москва
Глинка „Руслан и Людмила" Баян 1897 Москва
Бородин „Князь Игорь" Владимир Игоревич 1898 Москва
Чайковский „Евгений Онегин" Ленский 1898 Москва
Гуно „Зауст* Фауст 1898 Москва
Вагнер „Тангейзер" Вальтер 1898 Москва
Монюшко „Галька” Ионтек 1898 Москва
Симон „Песня торжествующей любви* Фабий 1898 Москва
Верди „Риголетто" Герцог 1898 Москва
Иванов „Забава Путятишна" Соловей 1899 Москва
Симон „Рыбаки" Молодой рыбак 1899 Москва
Даргомыжский. Русалка" Князь 1899 Одесса
Чайковский „Мазепа" Андрей 1899 Москва
Делиб „Лакме" Джеральд 1899 Москва
Верди „Травиата" Альфред 1899 Москва
Обер „Бронзовый конь" Янг 1900 Москва
Блейхман „Принцесса Греза" Рюдель 1900 Москва
Серов „Юдифь" Вагоа 1900 Москва
Римский-Корсаков „Снегурочка" Берендей 1900 Москва
Кюи „Анджело” Гондольер 1901 Москва
Мусоргский „Борис Годунов” Самозванец 1901 Москва
Кюи „Сын мандарина“ Мурри 1901 Москва
Гуно „Ромео и Джульетта" Ромео 1902 Москва
Бойто „Мефистофель“ Фауст 1902 Москва
Тома „Миньон” Вильгельм Мейстер 1903 Петербург
Бизе „Искатели жемчуга” Надир 1903 Москва
Флотов „Марта” Лионель 1904 Петербург
Масснэ „Вертер” Вертер 1904 Петербург
Доницетти „Дон Пасквале“ Эрнесто 1904 Милан
Обер „Фра-Дьяволо” Фра-Дьяволо 1905 Москва

Массне „Манон” Де-Грие 1906 Милан
Верди _ „Фальстаф Фентон 1906 Милан*
Вагнер „Лоэнгрин” Лоэнгрин 1908 Москва
Римский-Корсаков „Майская ночь" Левко 1909 Москва
Глинка „Руслан и Людмила" Финн 1909 Москва
Кюи „Кавказский пленник" Пленник 1909 Москва
Глюк „Орфей и Эвридика" Орфей 1911 Петербург
Пуччини „Богема” Рудольф 1911 Москва
Направник „Дубровский” Владимир 1913 Москва
Пуччини „Тоска” Каварадосси 1914 Петербург

БИБЛИОГРАФИЯ

1. С. Кругликов, Дебют Собинова в опере «Демон». «Новости дня», 27 апреля 1897 года, Москва.
2. Н. Дмитриев, Большой театр — «Евгений Онегин». «Московские ведомости», 8 октября 1898 года, Москва.
3. Н. Кашкин, «Князь Игорь». «Русские ведомости» № 21, 1898 г., Москва.
4. Зигфрид, «Евгений Онегин». «Россия», 16 марта 1901 года, Петербург.
5. Н. К — ин, «Искатели жемчуга». «Московский листок», 5 декабря 1903 года, Москва.
6. Семен Кругликов, «Искатели жемчуга». «Русские ведомости», 5 декабря 1903 года, Москва.
7. Зигфрид, Эскизы, Собинов-Ромео, «Петербургские ведомости», 11 марта 1904 года, Петербург.
8. Don Pasquale alla Scala. «Corriere della Sera», 22 декабря 1904 года, Milano.
9. Н. Кашкин, Кружок любителей русской музыки. «Русское слово», 30 ноября 1905 года, Москва.
10. В. Коломийцев. Бенефис Собинова «Вертер» «Русь», 2 июля 1907 года, Петербург.
11. Семен Кругликов, «Вертер». «Раннее утро», 16 октября 1907 года, Москва.
12. А. Оссовский, Концерт с участием Л. В. Собинова. «Слово», 2 мая 1908 года, Петербург.
13. Н. Кашкин, «Лоэнгрин» в Большом театре. «Русское слово», 12 декабря 1908 года, Москва
14. Г. Конюс, У Л. В. Собинова. «Утро России», 20 января 1911 года, Москва.
15. Георгий Конюс, «Снегурочка» в Большом театре. «Русские ведомости», 11 ноября 1911 года, Москва.
16. Юрий Беляев, «Орфей». «Новое время», 29 декабря 1911 года, Петербург.
17. Вик. Коломийцев, «Орфей и Эвридика». «Студия» № 14, 5 января 1912 года, стр. 10, Москва.

18. Зигфрид, «Эскизы». «Петербургские ведомости», 5 января 1912 года, Петербург.

19. Ю. Энгель, «Евгений Онегин». «Русские ведомости», 8 ноября 1912 года, Москва.

20. В. Коломийцев, Мариинский театр, «Вертер» «Де «ь» № 298, 1913 г., Петербург.

21. Инкогнито, «Перед призраком старости». «Раннее утро» № 232, 9 октября 1913 года, Москва.

22. В. В. Сухорукое, «Собинов». Мои студенческие воспоминания о нем. Изд Першиной, 1914 г., Москва.

23. В. Коломийцев, Мариинский театр «Галька». «День», 14 декабря 1914 года, Петербург.

24. Юрий Беляев, Собинов. «Вечернее время», 4 декабря 1916 года, Петроград

25. Ник. Куров, М. Багриновский, Биографический очерк. «Певец красоты». «Галерея сценических деятелей», т. II, стр. 78. Изд. журнала «Рампа и Жизнь», 1916 г., Москва.

26. Веер, Собинов в Музыкальной Дrame. «Вестник» № 4, 1918 г., Петроград.

27. Л. Никулин, Леонид Собинов. «Зритель», декабрь 1918 года, Киев.

28. В. Лобанов, Собинов. «Сегодня», еженедельник театра № 6, 24–29 октября 1922 года, Москва.

29. Юрий Сахновский, Музыкальная Неделя. «Театр и Музыка» № 1–7, 14 ноября 1922 года, Москва.

30. Леонид Витальевич Собинов, 1898–1923 гг. Юбилейный сборник под редакцией Вл. И. Немировича-Данченко. Госиздат, 1923 г., Москва.

31. А. Луначарский, Несколько слов о Собинове. «Театр и революция», стр. 153. Госиздат, 1924 г., Москва.

32. Московский Большой театр, 1825–1925, стр. 66, статья В. В. Яковлева, стр. 115, статья Игоря Глебова, стр. 136, статья Е. М. Браудо. Изд. Управл Гос. Акад. театров, 1925 г., Москва.

33. Музалевский, Опера Госнардома в Ленинграде. «Красная Панорама» № 12, стр. 13, 22 марта 1929 года, Ленинград.

34. «Пятьдесят лет театральной школы. 1878–1928» М, 1929 г. (Музыкально-драматическое училище Филармонического общества.)

35. М. М. Ипполитов-Иванов, Л. В. Собинов. «Театр и Драматургия», стр. 84, № 11–12, 1934 г., Москва.

36. Вечер памяти Л. В. Собинова. «Известия», 27 октября 1934 года, Москва.

37. В. П. Шкафе р, Сорок лет на сцене русской оперы Воспоминания 1890–1930. 1936 г., Ленинград.

38. В. И. Качалов. Воспоминания о Л. В Собинове. «Музыка» № 12, 6 июня 1937 года, Москва.

39. С. Н. Дурылин, Л. В. Собинов. «Огонек» № 28, 10 декабря 1937 года, Москва.

40. Л. В. Собинов, Жизнь и творчество. Сборник статей. Под ред. Я. О. Бояского. Музгиз, 1937 г., Москва, 267 стр.

41. А: В. Нежданова, Никогда не останавливаться на достигнутом. Молодые мастера искусств Изд-во «Искусство», ЮЗ8 г., Москва.

42. Э. Старк (Зигфрид). Петербургская опера и ее мастера. 1890–1910. Л. — М., Изд-во «Искусство», 1940 г., стр. 257.

43. Н В Салина, Жизнь и сцена. Мемуары. Изд-во ВТО, 1941 г., Ленинград.

44. И. Похитонов Воспоминания. «Звезда» № 7–8, 1944 г., Ленинград.

45. М. Львов, Л. В. Собинов. «Советская музыка». Сборник статей № 3, 1945 г.

46. М. Львов, С. Я. Лемешев. Музгиз. Массовая серия. Москва, 1947 г.

47 М. Янковский, Шаляпин и русская оперная культура. Ленинград — Москва, Изд-во «Искусство», 1947 г.

48. К Кузнецов, Москва и музыка нашей страны. «Советская музыка» № 6, Москва, Музгиз, 1947 г., стр. 39.

49. Б. В. Асафьев, Большой театр. Москва, 1947 г.

50. В. Н. Вирен, Собинов в Московском университете. «Вестник Московского университета» № 7, 1951 г. <

51. Н. Владыкина-Бачинская, Леонид Витальевич Собинов. Серия «Наши замечательные земляки» Ярославское областное государственное издательство, 1951 г.

52. М. Львов, Л. В. Собинов. Серия «Мастера Большого театра». Москва — Ленинград, Музгиз, 1951 г

53. Исторический архив № 6, 1955 г., стр. 129. Выдержки из писем Л. В. Собинова, касающиеся революции 1905 г., и вступительная статья М Покровского.

54. К. Чуковский, Из воспоминаний о Л. В. Собинове. «Театр» № 2, 1955 г.

Леонид Собинов, Памяти А. А. Сантагано-Горчаковой. «Последние Новости», 27 марта 1913 года, Киев.

Леонид Собинов, Верди в письмах. «Русские ведомости», 29 сентября 1913 года, Москва.

Леонид Собинов, У Ос. Авранек. «Известия», 26 апреля 1934 года,
Москва.

notes

Примечания

1

Педель — младший надзиратель в высшем учебном заведении

В те годы учебников почти не было. Лекции профессоров издавались литографским способом на средства, собранные среди студентов. Они служили учебным пособием при сдаче экзаменов.

3

Piano — тихо.

4

Филировать звук — значит тянуть его, постепенно усиливая, а затем ослабляя

М. Львов, Собинов. Музгиз, 1951 г.

«Буря» и «Арион» посвящены Собинову.

7

Forte — сильно, громко.

М. Багриновский, Певец весны. Юбилейный сборник Л. В. Собинова,
1923 г.

Бельканто (*um bel canto*) — буквально прекрасное пение; мастерское владение голосом.

Собинов очень подчеркивал в поведении Ромео воспитанность. Для него это была актерская деталь, помогающая раскрывать шекспировский характер, стиль всей трагедии.

Музыкальный критик Н. Д. Кашкин в рецензии упрекал Собинова за то, что в его исполнении каватины нет этой робкой — надежды.

Форшлаг — мелодическое украшение, представляющее, собой верхнюю или нижнюю вспомогательную ступень звукоряда, которая берется певцом более короткой долей, чем основная.

Это направление родственно с реалистическими устремлениями итальянского театра и драмы той эпохи. Веристской опере присуща демократическая окраска сюжетов.

«Советская опера». 1925 г, стр 21.

При самодержавии управление театрами находилось в ведении Министерства двора, в которое входили также управление императорскими конными и винными заводами и карточной монополией. Напоминая об этой прежней системе управления, Собинов подчеркивает, что не видит большой разницы между положением театров при самодержавии и в первые дни Февральской революции.

Леонид Витальевич Собинов — третий из русских деятелей искусств, который был удостоен звания Народного артиста Республики. Первыми народными артистами Республики были Ф. И. Шаляпин и М. Н. Ермолова.

Вечер из цикла мемуарных вечеров «Корифеи оперного искусства» — к 175-летию Государственного ордена Ленина академического Большого театра Союза ССР 17 мая 1951 года в Центральном доме работников искусств (ЦДРИ).